الموقف الفكرى والنقدى

فى إبداع أبى تمام

الدكتور

عبد الله التطاوى



الـكـتـاب : الموقف الفكرى والنقدى فى إبداع أبى تمام

المؤلف : د/ عبد الله التطاوى

رقم الإيداع : ٢٠٤٣١

تاريخ النشر : ٢٠٠٣

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 -692 - x

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

مقدمة

يطرح هذا الكتاب خلاصة صيغة قرائية فى شعر أبى تمام تنتهى إلى محاولة استقراء صور التناص التى استدعى من خلالها موروثه الثقافى وعالمه الفكرى، محاولاً من خلالها أن يعيد صياغة المصطلح ضمن نسيج فنه .

والحق أن تميُّز أبى تمام فى إبداعه قد ارتهن بتميُّزه فى تعميق فكره من حيث تعدد جداوله ، وقدرته على الاستيعاب ، وإصراره على تحويله إلى ذَوْب فنى متجدد، يظل لصيقا به ، وخاصة من خصائص نظمه .

والحق - أيضا - أنه أصبح صاحب نظرية نقدية واضحة الملامح ، بائنة المعالم ، فلم يشأ أن يرتضى لنفسه البداهة أو الارتجال منهجًا ، ولا أن يدخل فى سياق أصحاب المطارحات والمساجلات الشعرية ، ولكنه آثر أن يصدر عن رؤيَّة وتأمل وهدوء مكملا بذلك إصراره على تحويل أقيسة العلم إلى فن ، وكذلك كان تحويل المصطلح العلمى إلى فنى ، وهو ما حاولت الدراسة استخلاصه من شعره الذى غصَّ بالمؤثرات الدينية المتعددة ، وازدحم بالمصطلح اللغوى والعلمى والأجنبى ، ومنتقلا إلى تحليل موقفه النقدى من المصطلح والمفهوم بدءًا من الماهية وانتقالا إلى طبيعة التشكيل الجمالى وانتهاء عند توظيف العمل الشعرى .

ويمتد الحوار إلى استخلاص أصداء الفكر فى بنية النص وصور المعالجة اللفظية بين التراكيب وحسن النسق وطبائع الصور ، وما جمعته فى عباءتها من انعكاسات صريحة تجلَّت فى توصيف السياسة ، وتحديد دوائر الفضيلة ، وصيغ الخواتيم . وهكذا كانت فكرة الدراسة بحثًا عن محورية الفكر ومساحة النظرية فى إبداع أبى تمام ، ومعالجة تجاربه ، مما يستدعى تكرار القراءة الناقدة لإبداع

الشاعر والانخراط فى عالمه النفسى والإبداعى استكمالا للمشهد الثقافى المرتهن بتجاربه وتجارب القوم من خلال تجانسه معهم إنسانيا وتفوقه عليهم فكريا.

مثَّل أبو تمام قمة فكرية وظاهرة إبداعية فى عصره أدارت حوله الحوار والموازنات الناقدة وبدا موقفه منها مدخلاً إلى إثارة المزيد من الجدل وتعدد القراءات الكاشفة - بدورها - عن أبعاد فنه ومنهج فكره وملامح ثقافته . والله - سبحانه - ولى التوفيق.

عبد الله التطاوى

الفصل الأول

مؤثرات دينية

١- المؤثر القرآني

٢- المصطلح الحديثي والفقهي

٣ - البعد الإسلامي العام

١ - المؤثر القرآنى

استطاع أبو تمام أن يحقق سبقا فكريا فى عصره من خلال المصادر المتعددة التى كوّن منها ثقافته تلك التى بدت خلاصة روافد كثيرة ، تضرب بأعماقها فى كل الاتجاهات التاريخية المختلفة على المستوى الدينى والعربى والسياسى والأدبى ، مما يتكشف فى كثير من شعر صاغه ليجلوَ حقائق كثيرة حوله، تشفُّ عن تداخل تلك الروافد وأثرها فى تكوين عقلية الشاعر ، وبلورة مادة فكره وملكة خياله ، حتى صاغ لنفسه نظرية فى الشعر كشفت فهمه أداته وماهيته ووظيفته ، مما يعد انعكاسا أمينا لما ثقفه من كل تلك المصادر مجتمعة .

ويتقدم التيار الإسلامى كل تلك العناصر ، إذ بدا قادراً على أن يترك بصمات كثيرة وواضحة فى فن الشعر عند أبى تمام ، وبدا الشاعر نفسه وكأنما وجد فيه نفسه ، وأشبع منه وجدانه ، فراح يصدر عنه فى صور شتى أثرت فى شعره ، إذ كانت آيات القرآن الكريم مصدرا طيبا أمام الشاعر لإثراء شعره من خلال التعرُّض لمعانيها أو الاستعانة بها فى تأكيد معانيه وتقاريره ، وكذا فى صياغة صوره ورسم لوحاته الفنية .

ويبدو موقف الشاعر من آيات القرآن الكريم متشعبا متعدد الحقول لا يعرف حدوداً على مستوى جزئيات القصيدة الواحدة ، أو حتى على مستوى الموضوعات التى يعالجها من خلال نظمه ، ذلك أنه يكشف - أول ما يكشف - عن قدرة فذة لدى الشاعر حين يطوع شعره لتلقى معانى الآيات ، كما يريد هو ذلك تصويراً أو تقريراً ، وبذا نرصد للشاعر - بداية - أنه فى جُلِّ قصائده لم يكن يخرج على روح القصيدة العربية ، بقدر ما التزم بشكلها النمطى ، وألزم نفسه بنهجها التقليدى ، وأنشد على نسقه كمًّا هائلا من قصائده .

وصحيح أنه قد اتُّهم بكسر عمود الشعر العربى على نحو ما تردَّد فى البيئة النقدية القديمة ، خاصة فى بيئة اللغويين ، ولكن مردّ الاتهام يعود - حقيقة - إلى طبيعة فهم النقاد لقضية « عمود الشعر » بعيدا عن شكل القصيدة ، فهو يعنى عندهم « الصورة الشعرية » ، تلك التى أغرق فيها أبو تمام نفسه ، وأسرف فى تعقيدها ، خاصة إذا أخذ معطياتها من المجردات ، مما يؤدى إلى صعوبة فهمها لدى النقاد ، خاصة من تشبث منهم بما رصده القدماء من ملامح الوضوح فى صورهم ، وساروا عليه من درجات الإبانة وبساطة الأداة ، وتبيُّن أوجه الشبه بين أركانها ، فإذا كان صحيحا أن أبا تمام قد ركن إلى التعقيد فى الصورة - وهو أمر يحسن أن نتجاوزه الآن حتى نناقشه عند التعرف على نظريته فى الشعر - فإن الأمر الآخر الصحيح - أيضا - يظل دالاً على أنه لم يخرج على شكل القصيدة العربية ، بل التزم بما سار عليه أسلافه ومعاصروه ممَّن حرصوا على مقومات هذا الشكل ، فراح يرعاه وينميه من خلال المنهج الفنى لقصائده ، خاصة منها ما نظم فى النموذج المدحى .

وعلى هذا النحو نجد عند أبى تمام أحاديث المقدمات عبر أنماطها المختلفة ، من حديث طللى ، إلى عرض غزلى ، إلى تصوير الطيف ، إلى سرد لذكريات الشباب ، أو تصوير للشيب ، أو شكوى من الدهر ، أو غيرها من المقدمات التقليدية .

وفى صور المقدمة بدا أبو تمام حريصا على الإفادة من بعض آيات القرآن الكريم ، على نحو ما نجد فى قوله فى موقف غزلى من مواقفه مقدماته على سبيل اقتباس المعنى :

كَواعِبُ أتْرابُ لغَيْداءَ أصْبَحَتْ ... ولَيْسَ لها فى الحُسْنِ شَكْلٌ ولا تِرْبُ (١)

(١) ديوان أبى تمام : ١/١٧٩

فهو لا يصدر اختياره للصورة عشوائياً بقدر ما يبدو حريصا على اتساق ما يأخذه مع ما يقوله ، وهو أمر لا يخفى بين الكواعب الأتراب اللائى وعد الله بهن المؤمنين الصالحين كصورة من صور الجنة وبين ما يتبيَّنه أبو تمام هنا فى عالمه الغزلى ، إذ يستوحى فيه معنى الآية الكريمة : ﴿ إن للمتَّقين مفازا * حدائق وأعنابا * وكواعب أترابا ﴾ (١). كما يضيف إلى تضمين المعنى موقفا بديعيا من مواقفه المشهورة إذ يردُّ عجز البيت على صدره بين كلمتى « أتراب » فى الشطر الأول ، « وترب » فى عجز البيت .

ومن شواهد هذا الجانب ورود « عوان وبكر » فى قوله :

وَلَيْسَتْ بالعَوَانِ العَنْسِ عِنْدى ... ولا هِيَ مِنْكَ بالبِكْرِ الكَعَابِ

وإن كان النقد قد وُجِّه إليه من قبل التبريزى فى هذا البيت ، حيث قال : وقد عاب بعض أهل العلم هذا البيت لقوله : « العنْس » ، وقال : ولم نسمع العنس إلا فى صفة الناقة ، كأنه يذهب إلى أنه أراد العانس فوضع العنس مكانها . وقد تحمس المعرى لأبى تمام لثقته به حتى خطَّأ من خطَّأه من النقاد فى هذا الموقف قائلا : ويجوز أن يكون هذا غلطاً على الطائى ممن عابه ، إذا كان مثلهُ مع أدبه ، لا يغيب عنه مثل ذلك (٢) .

ولاشك أن صورة العوان والبكر قد سرت بين الشعراء من منطق التصوير القرآنى لبقرة بنى إسرائيل فى قوله تعالى : ﴿قال إنه يقول إنها بقرة لا فارضٌ ولا بكر عوانٌ بين ذلك ﴾ (٣) .

ومن نفس التصور أيضا راح يطرح تأثير صاحبته فيه ، حين يحكى كيف سلبته عقله بسحرها ، فيجد مدداً فى معنى الآية الكريمة : ﴿ ومن شرِّ النفاثات فى العقد ﴾ (٤) ليقول فى إحدى مقدماته الغزلية :

---

(١) النبأ : ٣٣

(٢) شرح التبريزى لديوان أبى تمام : ١/٢٩٠

(٣) البقرة : ٦٨

(٤) الفلق : ٤

السّـالبـات امـرءًا عَـزيمَـتـه ... بالسِّحر والنَّافِثَاتِ فى عُقَدِه [1]

وعلى نهج العذريين من شعراء الغزل يقف أبو تمام على طبيعة العلاقة الغزلية ، بما فيها من صور الهجر والقطيعة ، والمماطلة فى إنجاز الوعد ، والحرص على إخلافه ، فيضمِّن الآية الكريمة بنصِّها فى قوله :

قَدْ كان وعدُك لى بحراً فَصَيَّرنى ... يوم الزماع إلى الضَّحْضَاح والوشَل

وبيَّنَ اللَّـهُ هـذا مـن بـرَّيتـه ... فى قوله ﴿ خُلق الإنسانُ من عَجَل﴾ [2]

ومع منطق الهجر والقطيعة لم يستطع أن يستبدل بها خليلة أخرى ، مهما بدا فى العلاقة من صدود أو هجر ، وهو ينهج فى ذلك أيضا نهج العذريين ، ويفيد فى الصياغة من الآيات القرآنية فى قوله :

ذاك الذى إنْ كـان خلُّكَ لم تَقُلْ ... يا ليتنى لم أتَّخِـذْهُ خَليلاَ [3]

إذ ينقل الآية من واحد من مشاهد القيامة التى يتمنى فيها الأشقياء لو لم يتبعوا أخلاءهم الذين أضلوهم السبيل ، على نحو ما ورد فى قوله تعالى : ﴿ يا ويلتى ليتنى لم أتخذ فلانا خليلا ﴾ [4] ، وهو يفيد هنا من الآية على سبيل نفى النفى ، فهو يثبت عدم الندم أو الحسرة على ما كان من تلك العلاقة ، ويضيف إلى ما يضمنه تلك الصفة الدقيقة فى إعادة ترتيب المعنى ، قياساً على الموقف الذى نقله إليه ، خاصة إذا كان الموقف منقولا من أحد مشاهد القيامة إلى مشهد غزلى، فلابد أن يحدث فيه هذا التحوُّل ، وإلا بدا التعارض النفسى وارداً بين طبيعة الموقفين بشكل يصعب تقبله .

---

(١) ديوان أبى تمام : ٤٢٤/١

(٢) ديوان أبى تمام ٩٤/٣ ، والآية من سورة الأنبياء رقم ٣٧ فى قوله تعالى ﴿خلق الإنسان من عجل﴾ ، والآية فى سورة الإسراء رقم ١١ من قوله تعالى ﴿ ويدعو الإنسان بالشر دعاءه بالخير وكان الإنسان عجولا﴾ .

(٣) ديوان أبى تمام : ٧١/٣

(٤) الفرقان : ٢٨

وفى حديث الطلل - أيضا - بدت استعانة أبى تمام بمشاهد قرآنية من الآيات الكريمة إذ راح يختار لبكائه الطللى بُعْداً زمنيا يزيد فى عمق التجربة ، ويؤكد صدق الموقف النفسى فيها ، فمن مطلب الله سبحانه لعباده بأن يسبحوه بكرة وأصيلا فى كل أوقاتهم ﴿ وسبِّحوه بكرة وأصيلا ﴾ [1]، يستغل الشاعر نفس التحديد الزمنى فى صورة الطلل التي وقف فيها على حديث الذكريات ، مصوِّرا الأنواء ، ومستعينا بها ، ولكنه يستبكى الأمطار لا الرفيقين فيقول :

ذكــرَتْكُمُ الأنواءُ ذِكْــرَى بعــضكم فــبكَتْ عليكم بُكْرَةً وأصــيــلا [2]

ولاشك أن أبا تمام بدا حريصا فى تضمين الآيات ، أو الإفادة من معانيها فى المشاهد الغزلية ، ولعل مما خفف الأمر - بالنسبة له - تلك العذرية التى أضفاها على غزله ، بعيدا عن الحسية أو التيار الفاحش الذى لا يمكن أن يتقبل شيئا من هذه المؤثرات الدينية ، ومن هنا لم يجد عسراً فى الاستعانة بها ، كما سجلت ذلك الشواهد السابقة ، وكما زيَّن بها الشاعر كثيراً من مقدماته .

وكما قلنا فى قضية الأداء فى فنَ الشعر عند أبى تمام فقد استكمل مقدماته أيضا بحديث الرحلة ، على منهج القدماء ، ليسجل من خلالها ولاءه للتراث ، ومع الرحلة - أيضا - لم يأل الشاعر جهدا فى البحث عن مضامين قرآنية يمكن أن يطرحها عبر أبياتها وصورها ، فإذا كانت أداته فيها الناقة استغل الآية الكريمة فى قوله تعالى : ﴿ وجئنا ببضاعة مُزجاة ﴾ [3] ليعرض من خلال معناها لوحة الرحلة، وما تحمله الناقة من بضاعة شعره ومديحه ، ولكنها غير مزجاة إذ يقول عنها :

من القِلاصِ اللوَّاتى فى حَقَائبها بضاعةٌ غير مُزجَاة من الكَلِمِ [4]

فإذا ما كانت رحلته على الفرس استعان أيضا بالآيات القرآنية فى تصوير درسه ، فوصفها مُبْديا شديد إعجابه بصفاء أديمها فيقول :

---

(١) الأحزاب : ٤٢

(٢) ديوان أبى تمام : ٦٧/٣

(٣) يوسف : ٨٨

(٤) ديوان أبى تمام : ١٨٦/٣

صافى الأديمِ كأنما ألبسته ... من سُندسٍ بُرداً ومن إستبرق [1]

فهو يستغل الصورة من مشاهد القيامة لدى أصحاب الجنة ، فى قوله تعالى : ﴿ أولئك لهم جنات عدن تجرى من تحتهم الأنهار يحلون فيها من أساورَ من ذهب ويلبسون ثيابا خُضرا من سندس وإستبرق ﴾ [2] .

وما يقال فى مختلف أنماط المقدمات وحديث الرحيل ، نجد له نظائر كثيرة فى الموضوعات التى تطرق إلى تصويرها أبو تمام ، وأكثرها - من حيث الكم - ما قاله فى المدح ، إذ يرى فى ممدوحه ما رآه من حرص على القيم الإسلامية التى ينفذ فيها تعاليم الكتاب الحكيم مما يطرحه فى قوله :

فَلِسُورَةِ الأنْفَالِ فى مِيرَاثِهِ ... آثارُها ولِسُورةِ الأنْعَامِ
أخذَ الخلافةَ عن أسنَّته التى ... منعَتْ حمىَ الآباء والأعْمَامِ [3]

ولعله يقصد بذلك إلى تصوير شجاعته وانتصاراته ، وكثرة غنائمه واقتدائه بآيات القرآن الكريم فيما يغنمه ، تطبيقا لأحكام الآية الكريمة فى سورة الأنفال ﴿واعلموا أنما غنمتم من شىء فأن لله خمُسَه وللرسول ولذى القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل ﴾ [4] وربما قصد من ميراثه من سورة الأنفال استقامة ممدوحه على الطريقة مع الاعتراف بقوته ، إشارة إلى قوله تعالى : ﴿فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم وأطيعوا الله ورسوله إن كنتم مؤمنين ﴾ [5] وربما قصد من سورة الأنعام أيضا قوله تعالى : ﴿ وإذا قلتم فاعدلوا ولو كان ذا قربى وبعهد الله أوفوا ذلكم وصاكم به لعلكم تذكرون ﴾ [6] وربما أفاد من قوله تعالى : ﴿ وأولو

---

(١) نفسه : ٤١٥/٢

(٢) الكهف : ٣١

(٣) ديوان أبى تمام : ٣٠٥/٣

(٤) الأنفال : ٤١

(٥) الأنفال : ١

(٦) الأعراف : ١٥٢

الأرحام بعضهم أولى ببعض فى كتاب الله ﴾ (١) . وعلى أية حال فلابد أن يكون الشاعر قد قصد أحكاماً معيَّنة من كلتا السورتين ، يحرص عليها ممدوحه فى سيرته وسلوكه ، أو فى انتصاراته ، أو فى نيله الخلافة ، وحمايته لها فى أسرته . وحول حزم ممدوحه أيضا يقول أبو تمام :

أحطْتَ بالحَزْم حَيْزُوماً أخَا هِمَمٍ كشَّاف طخياءَ لا ضَيِّقاً ولا حرَجَا (٢)

حيث ينفى عنه ما عرض فى الآية الكريمة - على إطلاق المعنى - فى قوله تعالى : ﴿ ومن يُرد أن يضلَّه يجعل صدره ضيِّقا حرجا كأنما يصعَّد فى السماء ﴾(٣) ومن مشاهد القيامة والعذاب يستغل الصور التى يمكن أن يطرحها فى الجانب السلبى من لوحة المدح ، أعنى جانب العدو الذى يتشفى منه بعرض موقفه الانهزامى أمام شخص ممدوحه ، فهو يصور مشهد الأعداء قائلاً لممدوحه .

أخرجْتَهُم بل أخرجَتْهُمْ فتنةٌ سلبتْهُمْ من نُضْرَةٍ ونعيم
نَقَلُوا من الماءِ النَّمير وعيشة رغدٍ إلى الغِسْلين والزَّقُّوم (٤)

مستغلا فى الصورتين دلالات الآيات الكريمة ﴿تعرف فى وجوههم نضرةَ النعيم ﴾ (٥) ﴿ إن شجرة الزقوم طعام الأثيم﴾ (٦) و ﴿فليس له اليوم هاهنا حميم ۞ ولا طعام إلا من غسلين ﴾ (٧) .

وعلى نفس النسق يصور خصوم الممدوح بعد هزيمتهم المفزعة أمام جيوشه فيراهم :

---

(١) الأنفال : ٧٥
(٢) ديوان أبى تمام : ٣٣/١
(٣) الأنعام : ١٢٥
(٤) ديوان أبى تمام : ٢٦٥/٣
(٥) المطففين : ٢٤
(٦) الدخان : ٤٣
(٧) الحاقة : ٣٦

كـــأنَّ جـــهنم انضـــمَّت عليـــهم كـــلاها غـــيـــر تَبْـــديل الجُلُود [1]

مستغلا أيضا المعنى من الآية الكريمة حول مشهد العذاب الأخروى : ﴿ كلما نضجت جلودهم بدَّلنَاهم جلوداً غيرها ﴾ [2] .

وحين يصور ما وقع بديار أعدائه أيضا يستعين بمعانٍ من الآيات الكريمة ، فيقول :

تركـــوا مـــواعِـــدَه إذا وعْـــدُ امـــرئٍ انســـاك أحـــلامُ الكرى أضْـــغَـــاثَا

لَمْ آتِهـــا من أىِّ وجـــه جـــئْـــتُـــهـــا إلا حـــســـبْتُ بيـــوتَهـــا أجْـــدَاثَا [3]

فهو لم يلم بهذه المصطلحات إلا اعتمادا منه على قول الله تعالى : ﴿ وقالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين ﴾ [4] ، وقوله تعالى أيضا : ﴿خشَّعًا أبصارُهم يخرجون من الأجداث كأنهم جرادٌ منتشر ﴾ [5] .

وفى نفس اللوحة الهجائية ينتقى من دلالات الآيات القرآنية ما يبدو أكثر اتساقاً مع المواقف ، وطبيعة المخاطب الذى يتوجه إليه ساخطا ، ومهدِّدا أعداء ممدوحه :

هُمْ صـــيَّـــروا تلكَ البـــرُوقَ صَوَاعِـــقًـــا فـــيـــهم وذاكَ العـــفـــوَ ســـوط عـــذَاب

فـــأقم أســـامـــة جُـــرمـــهـــا واصْفَح لـــهـــا عنه وهَبْ مـــــا كـــــان للوَهَّاب [6]

فإذا صرفنا النظر عن تأثره بالبرق والصواعق من القرآن الكريم وجدنا التأثر أكثر وضوحا حين استعار للمشهد « سوط عذاب » من قول الله تعالى : ﴿ فصبَّ

(١) ديوان أبى تمام : ٣٩/٢

(٢) النساء : ٥٦

(٣) ديوان أبى تمام : ٣٢/١

(٤) يوسف : ٤٤

(٥) القمر : ٧

(٦) ديوان أبى تمام : ٨٠/١

عليهم ربُّك سَوْطَ عذاب ﴾ [1] وفى مطلب الصفح الذى يسجله أيضا ما يمكنه أن يكشف تأثره بالآية الكريمة ﴿فاعف عنهم واستغفر لهم ﴾ [2] .

وفى علاقته بممدوحه يكثر أيضاً من الإفادة من المواقف القرآنية ، فيعرض من الآيات دلالات تتسق مع اتجاهه كما يحلو له فى تصوير العطايا التى ينالها من ممدوحه ، والتى يبرزها أحيانا من خلال التشخيص الذى أكثر منه حتى صار قاعدة فى صوره الفنية ، إذ يقول فى وصف العطايا :

وليست بالعَوَان العَنْس عندى ... ولا هى منكَ بالبِكْرِ الكَعَاب [3]

فهو يستوحى المعنى من دلالة الآية الكريمة : ﴿ قال إنه يقول إنها بقرة لا فارض ولا بكر عوانٌ بين ذلك ﴾ [4] .

وهو لا يتوانى عن المبالغة فى تصوير تعلقه بممدوحه دون سواه من الممدوحين ، حتى إذا ما جرَّب غيره لم يجد له نظيراً فعاد إليه قائلاً :

لبِستُ سواه أقواماً فكانوا ... كما أغنى التيمُّم بالصعيد [5]

إذ يتأثر بمعنى الآية : ﴿ أو لامستم النساء فلم تجدوا ماءً فتيمموا صعيداً طيبا ﴾ [6] . وفى نفس الإطار يصف طبيعة السخاء فى عطاء ممدوحه ، وقناعته كمادح منه بالقليل فى قوله :

وإن توردتُ من بحر البحور ندًى ... ولم أنَلْ منه إلاَّ غَرفةً بيدى [7]

---

(١) الفجر : ١٣

(٢) آل عمران : ١٥٩

(٣) الديوان ٢٨٦/١

(٤) سورة البقرة : ٦٨

(٥) الديوان ٤٢/٢

(٦) سورة النساء ٤٣ ، سورة المائدة ٦

(٧) الديوان ٧/٢

فهو يأخذ من معنى الآية الكريمة ﴿ إلا من اغترف غرفة بيده ، فشربوا منه إلا قليلا منهم ﴾ [1] .

ومع استمرار مبالغاته فى ثنائه على ممدوحيه ، يعرض ذلك الموقف الذى يستعير له واحدا من مشاهد الغيب ليقول له :

مَـعَـادَ البَـعْث مـعـروفٌ ولكن ندى كـفَّيْك فى الدنيـا مـعـادى [2]

متأثراً بقول الله تعالى : ﴿ إن الذى فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد ﴾ [3] وإن كان الشاعر بدا حريصا فى تأثره لأنه حدد الموقف زمنيا بعرضه من خلال الحياة الدنيا ، ولم يستبدل به حديث الغيب . وهو لا ينسى - كعادته - أن يضخم مكانة ممدوحه ، ويزيد من توهج ذاته من المنطلق الإسلامى ، فيشهد له بذلك ، ويسجل شهادته تصويرا فى قوله :

شَـهِـدْتُ لقـد أوَى الإسـلامُ منه غـدَاتَئـذٍ إلى رُكنٍ شَـديدِ [4]

من قوله تعالى : ﴿ قال لو أن لى بكم قوة أو آوى إلى ركن شديد ﴾ [5] وفى مواقفه الرثائية بدا أبو تمام حريصاً أيضا على الإفادة من الآيات القرآنية ودعم معانيه وصوره بها ، من مثل قوله فى الصورة التشخيصية للأيام أو الدهر :

قد سقتنى الأيام من يدها سُمّاً لِفَـقْـدى لَهُ بكأس دهاق [6]

من الآية الكريمة ﴿وكأساً دهاقا ﴾ [7] .

وكذا قوله متأثرا بما ورد فى سورة لقمان ، وما وصفه به تعالى من الحكمة

---

(١) سورة البقرة : ٢٤٩

(٢) الديوان ٣٧٥/١

(٣) سورة القصص : ٥٨

(٤) الديوان ٣٧/٢

(٥) سورة هود : ٨٠

(٦) الديوان ٤٤٨/٢

(٧) سورة النبأ : ٣٤

التى وهبه إياها فى الآية الكريمة ﴿ ولقد آتينا لقمان الحكمة أن اشكر لله ﴾ (١) ، يقول أبو تمام :

فى ساعةٍ لَوْ أنَّ لقماناً بها ... وَهْوَ الحكيم لصار غيرَ حكيم (٢)

ومن خلال هذا العرض النصى لطبيعة الشواهد وكيف أخذها أبو تمام ، وأفاد منها فى شعره ، نستطيع أن نتبيَّن حقيقة هامة يتكشف من خلالها موقفه الفنى ، هى حقيقة تبدو وثيقة الارتباط بطبيعة تفكيره الذى جمع بين المتناقضات الفكرية قديمها وحديثها على السواء ، ومع التناقض فى ألوان الفكر التى يمزجها عقله فى مواقف جديدة يبدو الحرص على الاستقراء والاستقصاء لكثير من الألوان، لإعادة تشكيلها بنفس النظرة الشمولية التى عُرف بها الشاعر فى فنه . وعودة إلى تلك الآيات القرآنية التي أفاد منها قد تؤكد تلك المقولة إذ نراه يأخذ من آيات التبشير والنذير والوعيد كما يأخذ من المشاهد الأخروية من صور الجنة والنار ، وهو يأخذ - أحيانا - من اللفظ فيضمن الآية كما هى ، وغالبا ما يتحول إلى المعنى فيكتفى بإعادة صياغته ، وقد يشير إلى السورة مجرد إشارة ، وربما حدّد المعنى الآية التى يقصد إليها ، وربما تركه ليرتد إلى أكثر من آية . وهكذا بدا حريصا على أن يكثر من أنماط الآخذ المختلفة ، وإن كانت لا ترد على وتيرة واحدة ، لأنه ثقف من مصادره أيضا على مختلف الأنماط . فإذا قلنا هذا بالنسبة للمادة التى يأخدها، ويفيد منها ، وجدناه يتحقق مرة أخرى فى طريقة المعالجة الفنية للموضوعات التى يطرحها فى قصائده ، وإذا هو لا يكتفى بموقع محدَّد للآيات القرآنية ، أو آخر لغيرها من المؤثرات الدينية أو غير الدينية ، ولكنه ينشر المصدر الواحد على كل مجالات الفن على وجه التقريب ، وكما كشفت لنا الشواهد نجده يستوحى المعانى القرآنية فى سياق الحديث الغزلى ، أو الطللى ، أو حديث الرحيل ، فيفسح له مجالا فى مقدمة القصيدة وملحقاتها فى نفس الوقت الذى يترك له رصيدا هائلا فى

---

(١) سورة لقمان : ١٢

(٢) الديوان ٣/٣٦٦

موضوعات القصائد أيضا ، ففى لوحة المدح يرد الموقف ، وفى نفس الوقت يتكرر نقيضه ، أى فى لوحاته الهجاء مع الدقة فى تناسب الأداء من المصدر القرآنى . فمع المدح ترد المواقف الإيجابية ، ومع الهجاء ترد الدلالات السلبية التي قد تتعلق بمصير الكفار أو حديث النار يوم القيامة . ويتكرر الأمر أيضا فى موضوعَى المدح والرثاء على مستوى اللفظ مرة ، وعلى مستوى المعنى مرات أخرى . وعلى هذا النحو استطاع أبو تمام أن يحول المادة التى يفيد منها.

★ ★ ★

٢ - المصطلح الحديثى والفقهى

ومن الطبيعى أن نتصور إمكانية تأثر الشاعر بالمصطلح فى أى من هذين الحقلين من حقول المعرفة ، وخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا حتمى بالنسبة لأبى تمام خاصة - أننا أمام شاعر عميق الفكر ، متنوع الثقافة ، يأبى إلا أن يطرح نظريته حول ضرورة تطويع مصطلحات العلوم لتستوعبها المادة الشعرية ، على الرغم من التناقض الظاهر - بالطبع - بين الشعر كفن وإبداع ، وبين المصطلح كعلم ومادة معرفية موضوعية عقلية ، ولم تكن المادة الحديثية ولا رجالها ، ولا الفقه ، ولا أعلامه الكبار بعيدا عن ذاكرة أبى تمام - بحال - فى عصر شهد تبلوراً واضحا وناضجا لعلوم الحديث ، وتصانيف المادة الفقهية ، حتى بدت أى من المادتين ، أو العلمَيْن ، مجالا رحبا يستعين به الشاعر فى دعم مادته الفنية ، أو - على الأقل - فى تسجيل رغبته الجامحة فى استقاء مصادر ثقافته ، وتداخل مواد فكره .

ومن هنا كانت صلة أبى تمام بهذه العلوم وأصحابها دافعا له لكى يستفيد منها ، ولكى يوجهها حيث يمكن أن توجه ، وتبرز أهميتها خاصة فى حماساته ومدائحه التى تحولت - بطبعها - إلى عمق دينى متميز ، كان له أن ينهل منه ، وأن يؤكده ، على غرار ما صوره بأسلوبه المنطقى حول وقائع يوم عمورية ، حيث أثبت علاقة تاريخية - من حيث الدوافع - بين ذلك اليوم وبين يوم « بدر » ، بين الإسلام والشرك فى مهد الدعوة ، حين قال على لغة التشخيص التى أبدع فى معالجتها :

إن كان بين صروف الدهر من رحم ... موصولة أو زمام غير منقضب

فبين أيامك اللائى نُصرت بها ... وبين أيام « بدر » أقرب النسب

فمن منطلق هذا الاطمئنان إلى طبيعة ذلك التشابه ، وإلى حتمية الصلة الحميمة بين الحدثين من المنظور الدينى - بالطبع - راح أبو تمام يعكس تأثره بالمادة الحديثية ، حين يستلهم فى نفس القصيدة معنى حديث رسول الله ﷺ « نصرت بالرعب مسيرة شهر » [1] ليقول أبو تمام فى تصوير انتصار المعتصم - الخليفة المسلم - على قادة الروم - من أهل الشرك - من نفس منطلق التأثر :

لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد إلا تقدمه جيش من الرعب

لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا من نفسه وحدها فى جحفل لجب

وهو ما راح يعكسه فى قصيدة له أخرى ، نظمها فى مدح خالد بن يزيد الشيبانى ، مستغلا نفس السياق الدينى والحربى حين يصور هرب تيوفيل أيضا من شدة ما أصابه من هول الرعب ليقول :

أشم شريكى يسير أمامه مسيرة شهر فى كتائبه الرعب

وأقرب ما تكون المادة الحديثية إلى التأثير فى صياغة تلك المواقف الدينية، أو ما قاربها من المعانى الحكيمة العامة التى تتحول - بدورها - إلى نسق حياة ، وتعكس خلاصة تجارب ، وطبيعة فكرة ، وكأنها تفلسف علاقات الواقع وتحكى فهم الشاعر لطبيعة الأشياء ، ومنهج التعامل بين الناس ، وخاصة منها ما يرتبط بدائرة الصداقة التى تستوقف أبا تمام أيضا ليقول فيها :

أرى الإخوان ما غيبت عنهم بمسقط ذلك الشعب القصى

ومردود صفاؤهم عليهم كما رد النكاح بلا ولى

إذ يستغل فى معالجة الموقف ما استفاده من حديث رسول الله ﷺ الذى رواه أبو موسى الأشعرى (لا نكاح إلا بولى) ، وما جاء على نفس القياس من ترجيح وجود ولى المرأة فى زواجها ، وبطلان ما دون ذلك ، ولسنا هنا بصدد عمل إحصائى لتناول المادة الحديثية فى شعره ، إذ يكفى فقط الإشارة إلى صدق الظاهرة لديه ،

---

(١) الديوان ٣/٣٥٩

وخاصة أن الشعر تصوير - على عمومه - وتصوير عميق عند أبى تمام بصفة خاصة، مما يتنافى مع تقريرية المادة الحديثية التى أصر الشاعر على رصد جوانب منها ، تعكس وعيه بها ، وتحكى موقفه منها كمصدر فكرى يصعب تجاهله لديه ، وقد يصنع مزيجا من تأثره بهذا المصدر ، وبما ثقفه من القصص الدينى ، وعندئذ نجده يعكس إيمانه بلقاء مصادر الفكر الدينى وتوحدها فى صياغة فنه ، وخاصة إذا أخذنا - هنا - بما استوحاه من معنى حديث رسول الله ﷺ عن الأيمان الغموس « الأيمان الكاذبة تترك الديار بلا قع » ليقول أبو تمام على نفس النسق مضمنا معنى الحديث الشريف :

وأرى ربوعك موحشات بعدما	قد كنت مألوف المحل أنيسا
وبلا قعا حتى كأن قطينها	حلفوا يمينا أخلقتك غموسا [1]

فإذا تلمسنا مزيدا من تشبثه بتأثير الحديث الشريف لديه وجدناه واردا - أيضا - فى مثل قوله :

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمة	أضاء لها من كوكب العدل آفله

حيث يستمد المعنى من حديث رسول الله ﷺ (الظلم ظلمات يوم القيامة) .

وقس على ذلك تنظيره للعملية الشعرية من منظور حكمى بعثه فى نفسه وعيه بقول رسول الله ﷺ (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة) ، إذ أخذ أبو تمام بهذا المنظور فردده فى قوله :

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة	ويرضى بما يَقضى به وهو ظالم

ثم راح يطبق هذا المنطلق الحكمى فى شعره حتى رآه القدماء - هو والمتنبى - حكيمين فى موازاة شاعرية البحترى .

---

(١) صحيح البخارى ٤/٦٥

ولم يتردد أبو تمام فى نسبة القول إلى رسول الله ﷺ فى بعض مواقفه الفنية ، وكما سجل الأسوة الحسنة لممدوحه فى مسلك رسول الله ﷺ ازداد حرصه على رصد حديثه الشريف حين أراد تضمينه صراحة فى مثل قوله : [1]

قد تأولت فيك قول رسول الله	به إذ قال مفصحاً إفصاحا
إن طلبتم حوائجا عند قوم	فتنقوا لها الوجوه الصباحا
فلعمرى لقد تنقيت وجها	ما به خاب من أراد الصباحا

حيث يقدم للموقف بثنائه على رسول الله ﷺ أولا ، ثم يعجب منه بفصاحته التى تسمو على كل ضروب الفصاحة الأخرى ، وهو موقف يتأدب فيه أمام روعة البلاغة والبيان النبوى الذى أراد الشاعر الإشارة إليه فاستأذن أولا ، ثم صرح بعد استئذانه بأنه يتأوله ، ويأخذ المعنى الذى أراده من حديث رسول الله ﷺ (اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه) .

ومن خلال تقارب المادة الحديثية والمادة النقهية فى فكر البيئات الدينية كان لأبى تمام أن يأخذ منها معا ، وخاصة إذا تذكرنا ضجيج بيئات الفقهاء بمصطلحاتهم على غرار ما رصده الفقهاء الأربعة ، وما أضافه العصر من تأثير منطق الجدل والصراع فى زحام الفلسفات والمدارس الكلامية المتعددة .

وإذا كنا نكتفى هنا بالإشارة إلى طبيعة التأثر وعمق المصدر فيكفى أن نجد أبا تمام يردد من مصطلحات علوم الفقه « البدعة والسنة » فى قوله :

إذا بدا لك أمر فى كتابهم	لم يحجب الموت من روح ولا بدن
كم فى العلى لهم والمجد من بدع	إذا تصفحت اختيرت على السنن [2]

على ما فى مثل هذا التأثير من بساطة الانتقاء للألفاظ ، ذلك أن الشاعر لم يكن مطالبا بتحويل شعره إلى حوار فقهى ، ولكنه - فقط - أراد أن يترك هذه

(١) نفسه ٢/٢٦٣

(٢) الديوان ٣/٣٣٩

الإشارة المؤكدة رمزا إلى طبيعة تأثره بالمصطلح الفقهى ، كما تأثر به مرة أخرى فى حديثه عن الوضوء والتيمم فى قوله :

لبست سواه أقواما فكانوا   كما أغنى التيمم بالصعيد [1]

وقياساً على ذلك كان ترديده لمصطلحات « الفريضة » و « النوافل » فى قوله ، وإن وظّف الصورة فى باب المديح .

والله ما آتيك إلا فريضة   وآتى جميع الناس إلا تنفلا [2]

وكأن الشاعر قصد قصدا إلى صياغة المصطلح الفقهى فى زحام مادته الشعرية ، فكان له منه هذا الاستقراء الذى يسجل إلمامه بدلالات المصطلح ، ومعايشته الواعية لمادة رجاله ضمن مصادر الثقافة الكبرى التى شهدتها بيئته ، وازدحم بها عصره ، ووعاها فكره ، وتأثر بها شعره

★ ★ ★

---

(١) الديوان ٢/٤٢

(٢) نفسه ٣/١٠٣

٣- البعد الإسلامي العام

وتشيع فى ديوان أبى تمام ملامح كثيرة قد لا نستطيع جمعها أو حصرها إلا فى دائرة هذا الحس الإسلامى العام الذى ينطلق منه كشاعر مسلم ، يكشف عن تصوره للجانب الإيجابى فى سلوكه مما لا يتنافى مع الدين ، كما يسجل من الألفاظ والمصطلحات الدينية ما يشف عن استيعابه الكامل للمعجم الإسلامى ، وما يدور منه على ألسنة المسلمين فى حياتهم اليومية حول قضايا تلك الحياة ، وحول مشكلات غيبية لا يستطيعون إلا الحوار حولها ، ثم التسليم الكامل بها . ومع أبى تمام تراه يعيش عبر ديوانه رحلة طويلة متعددة الخُطى ، ولكنها واحدة الاتجاه حول هذا الحس الإسلامى الذى تصوِّره صوره وتقاريره ، فهو يستعرض فى أكثر من موقف حديثا حول الغيبيات التى لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى ، وهى ضرورة من ضرورات الحياة المحسوسة للبشر ، ومنها قضية تقدير الأرزاق ، وتوزيعها بين الناس بين قبض وبسط ، وهو ما راح الشاعر يسنده إلى الله سبحانه وتعالى وحده ، اقتداء بما سجله القرآن الكريم فى قوله جل شأنه ﴿ إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما في الأرحام وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا وما تدرى نفس بأى أرض تموت ، إن الله عليم خبير ﴾ (١) .

فالشاعر يدور حول العلم الرابع من العلوم الإلهية ، ليطمئن البشر إلى أرزاقهم المقدَّرة لهم ، وإن كان ينتهى إلى توظيف الصورة فى موطن المدح فى البيت الثالث :

ولله أنهارٌ من النَّاس شقها ... ليشرعَ فيها كلُّ مُقْوٍ وواجد

(١) سورة لقمان : ٣٢

مــوائد رزق للعــبــاد خــصــيــبــة وأنْتَ لَهُمْ من خـيـر تلك المـوائد

أفَـضتَ على أهل الجـزيرة نعـمـةَ إذا شُهدت لم تخزهم فى المشاهد

جـعلت صـمـيم العـدل ظلاً مـدّتَه على مَنْ بها من مسلم أو معاهد (1)

صحيح أن الشاعر بصدد موضوع مدحى خالص ، لكنه يدخل إليه مدخلا دينيا مقبولا ، على نحو ما تردد أيضا فى أبيات أخرى له قال فيها عن الثقة بالله ، والاطمئنان إلى تقديره الرزق :

وفــــيئ فـــوفّـــره وإنى لـواثقٌ بـأن لا يـراك اللهُ مـــــمَّـن يَـغُـلُّـه

فـكيف وإن لـم يـرزق الله إخــــوةً له فَلْهُوَ بعـد اليـوم فـرعُك كلُّه ؟ (2)

وفى غير حديث الأرزاق يتعرض أبو تمام أيضا لطرح مصطلحات وألفاظ حول القضايا الغيبية ، وخاصة منها قضية الموت ، لكنه لا يقدم عليها حتى يؤكد لنا حديثا موجزا عن الأرزاق بعيدا عن المدح ، إذ يطرح الموقف قائلا فى شكل حكمى عام :

إن الذى خلقَ الخــلائق قَــاتَهــا أقـواتهـا لتـصـرُّف الأحْـرَاس (3)

أما قضايا الموت فهو يعرضها فى بعض المواقف من منطلق حديثه إلى ممدوحه ، كما يقول على سبيل المبالغة فى عطاياه وموعده معها :

مـعاذ الورى بعـد المـمات وسـيبُـه معـاذٌ لنا قـبل المـمات ومرجعُ (4)

وأكثرها منه وضوحا قوله فى المدح أيضا :

لحـسنُ المـوت فى كـرم وتقـوى أحبُّ إليــه من حـسن الدفــاع (5)

---

(1) الديوان ٢/٧٦

(2) الديوان ٣/١٤٧

(3) الديوان ٢/٢٤٦

(4) الديوان ٢/٣٢٧

(5) الديوان ٢/٣٣٩

فكأنه يدعو إلى سلوك دينى يدفع الإنسان لأن يموت كريما تقيا ، حتى لا يحتاج إلى دفاع عنه يوم القيامة . ومن هذا الحديث الغيبى عن مشاهد القيامة ما يديره الشاعر من حوار حول ما بعد البعث من مشهد الجنة الذى يستغله طرفا من أطراف الصورة الدنيوية التى رسمها فى قوله :

مالى أرى الحجرة الفيحاءَ مُقْفَلَةً ... عنى وقد طالما استفتحْتُ مُقْفَلَهَا

كأنها جنة الفردوس مُعْرِضَةٌ ... وليس لى عمل زاكٍ فأدخلها (١)

فهو يتخذ من مشهد جنة الآخرة كونها جنة الفردوس ، وهى لا يدخلها إلا أصحاب الأعمال الطيبة الذين قال الله فيهم ﴿ إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات كانت لهم جنات الفردوس نزلا * خالدين فيها لا يبغون عنها حوِلا ﴾ (٢) .

أو قوله أيضا فى تصوير ديار البؤس التى وقف عليها مشبها من خلالها ذكريات الماضى :

أدار البُؤْسِ حسَّنك التصابى ... إلىَّ فصِرْتِ جنَّات النعيم (٣)

بل حاول أن يجمع فى بيت واحد بين صورتى الجنة والنار فيقول :

غنِيَتْ زماناً جنةً فكأنَّما ... فُتِحتْ إليها منذ سارَ جهنَّم (٤)

ويطول به حواره حول قضايا الغيب حين يجسد قدرة الله تعالى فى كل شىء يراه ، أو يصوّره ، مما حفزه إلى عرض لوحة الربيع المشهورة قائلا فيها :

صُنْعُ الذى لولا بدائعُ لطفه ... ما عاد أصفر بعد إذْ هو أخْضرُ

وإن كان يوظِّفُ المشهد بعد ذلك فى إطار مدحى يتخذ فيه الربيع وسيلة لأداء الصورة المدحية :

---

(١) الديوان ٣/٤٨

(٢) سورة الكهف : ١٠٨

(٣) الديوان ٣/١٦٠

(٤) الديوان ٣/١٩٦

فى الأرض من عدل الإمام وجوده ومن النبات الغض سُرْجٌ تزهر [1]

ثم تتعدد محاولاته حول هذا الفهم ، مع كثرة الحديث عن قضايا الغيب ، فيسخر من أعداء ممدوحه ، متهما إياهم بجهل ما يعلمه هو من تلك القضايا ، وأن الله سبحانه يتجاوز بقدرته كل ما يصنعه البشر من حصون وقلاع ، فهى قدرة مطلقة لا نهائية .

وعاذ بأطراف المعاقلِ مُعْصِماً وأُنْسِيَ أنَّ الله فوقَ المعاقلِ [2]

وربما امتدَّ بفكره إلي محاولة فلسفة الأمور فى أزليتها واستمراريتها ، كما قال عن طاعة المخلوق للخالق سبحانه فى صياغة أقرب إلى النثر والفلسفة منها إلى الشعر والتصوير :

وقديماً ما استُنْبِطَتْ طاعةُ الخالق إلاّ من طاعة المخلوق [3]

ومع هذا الإلحاح الذى يبدو الشاعر حريصا عليه فى التأكيد على الجوانب الدينية والإفادة منها ، يبدو أيضاحرصه على تكرار عدة مصطلحات لم يلم بها إلا من واقع ثقافته من المعجم الإسلامى ، فهى تدور حول قضايا الدين وشرائعه وعباداته ، على نحو ما نرى فى شواهده الكثيرة ، حيث يذكر « الوصايا » و « السور» فى قوله :

تُتْلَىَ وصَايَا المعالى بين أظهُرهم حتى لقد ظَنَّ قومٌ أنها سُور [4]

وكذا فى تعامله مع مصطلح « الكفر » و « الفسوق » وهى الأمور التى بغَّضها الله إلى المسلم حتى يتجنبها فى قوله تعالى ﴿ولكن الله حبَّب إليكم الإيمان وزيَّنه فى قلوبكم وكرَّه إليكم الكفر والفسوق والعصيان﴾[5]

(١) الديوان ٢/١٩٦

(٢) الديوان ٣/٨٥

(٣) الديوان ٢/٤٣٤

(٤) الديوان ٢/١٨٩

(٥) سورة الحجرات : ٧

حيث يستعير المصطلحَينْ فى قوله :

أى شىء إلا الأمـــانى بين الكفـــر لـو فكـروا وبيـن الفـــســـوق ؟

كما يفيد أيضا من قول الله تعالى ﴿ وغرتكم الأمانى حتى جاء أمر الله وغركم بالله الغرور ﴾ (١) .

ومن مثل هذه المصطلحات ما يركبه الشاعر ، فلا يأتى فيه بلفظ « سورة » مثلا بل يقرنها بالتلاوة والنزول ، كما ورد فى البيت :

مـا أنت حـين تعُـدُّ ناراً مـثلها إلاّ كـتـالى سُـوَرةٍ لم تُنْزَل (٢)

ومن هذه المصطلحات ما يرد متناقض الدلالة والمعنى ، ولكنه يرتد فى أصوله إلى المعجم الإسلامى ، كما يتعامل مثلاً مع مصطلحى « الإسلام » و« الشرك » فى قوله مصورا :

قـرَّت بقُـرَّان عـينُ الدين وانشـتَـرَتْ بالأشترَينْ عيونُ الشِّرك فاصطلَما (٣)

ولديه استعراض دقيق لكل متعلقات المصطلحين ، ذلك أن مصطلح الإسلام يجد دلالته فيما يصدر عنه من مواقف ترتبط بشعائره وعباداته ، وهو يربط بين الإسلام والحرمات قائلاً لممدوحه :

أمطرتَهُمْ عَـزَمـات لو رَمَـيْتَ بهـا يوم الكريهـة ركنَ الدهر لانهـدمـاً

حتى انتهكتَ بحدِّ السَّيْف أنفسهم جزاء ما انتهكوا من قبلك الحُرُما (٤)

حيث يرفض من أعداء ممدوحه هذا المسلك الذى ينتهكون فيه حرمات الإسلام ؛ ولذلك أبدى إعجابه بما وقع بهم من تنكيل جزاء ما قدَّموا . كما يربط أيضا بين الإسلام والحُرَم فى قوله :

---

(١) سورة الحجرات : ٧

(٢) الديوان ٣٥/٣

(٣) الديوان ١٦٩/٣

(٤) الديوان ١٧٠/٣

لو كان فى ساحة الإسلام من حَرَمِ ... ثان إذاً كنت قد صيرته حَرمًا [1]

ومثل ذلك تعامله مع « الإحرام » كجزء من الشعائر ، وصورة من صورها فى قوله :

مُتساقطى وَرَق الثياب كأنهم ... دانُوا فأحِدثَ فيهم الإحرامُ

كما يأتى أيضا من حديث الشعائر المرتبطة بالإسلام والحل والإحرام ما تردد فى قوله :

وبه رأينا كعبة الله التى ... هى كوكبُ الدنيا تُحَلُّ وتُحرمُ [2]

مردداً بذلك تأثيرا من قوله تعالى ﴿ جعل الله الكعبة البيت الحرام قياماً للناس ﴾ [3] .

ومن هذه المصطلحات الإسلامية ما يتعلق بالعبادات من مثل قوله عن الصلاة :

أعطى أميرُ المؤمنين سيوفه ... فيه الرِّضا وحكومةُ المُقتَال

مستيقنا أن سوف يمحو قتلُهُ ... ما كان من سهو ومن إغفال

مثلُ الصلاة إذا أقيمت أصلحَتْ ... ما قبلها من سائر الأعْمَال [4]

فهو يأخذ مصطلح الصلاة بما حوله من القرآن الكريم أيضا ، فهى تصلح سائر الأعمال لأنها كانت « على المؤمنين كتاباً موقوتا » [5] وقد تتعلق بها الغفلة والسهو مما جعل أهلها أهلا للمؤاخذة والوعيد ﴿ فويل للمصلِّين * الذين هم عن صلاتهم ساهون ﴾ [6] ، إلى جانب تأثره بحديث رسول الله ﷺ حول موقع الصلاة بين صالح الأعمال ومنها أيضا مصطلح « المصحف » كما يرد فى البيت :

---

(١) الديوان ٣/١٧٣

(٢) الديوان ٣/١٥٧

(٣) سورة المائدة : ٩٧

(٤) الديوان ٣ / ١٣٣

(٥) سورة النساء : ١٠٣

(٦) سورة الماعون : ٤ ، ٥

بـأكف أبدالٍ إذا ألمـــوا بهـــا ملمومةً عملوا بما فى المُصْحَف (١)

وكذلك مصطلح « الحمد » والتوجه به إلى الله سبحانه ، وإن كان الشاعر قد توجه به إلى ممدوحه أيضا بعد الله تعالى فى قوله :

وكم أمطَرَتْهُ نكبـــةٌ ثم فُـــرِّجَت ولله فى تفـريجـهـا ولك الحـمـد(٢)

ومن اشتقاقات « الإسلام » ما يأخذه على سبيل التشخيص فى قوله :

به أسلم المـعـروف بالشـام بعـدمـا ثوى منذ أوْدَى خـالـد وهو مـرتدُّ (٣)

إذ يصور المعروف وقد ارتدّ بإبائه منذ أودى ممدوحه ، أى مات ، فأسلم له القياد واكتملت له صورة خضوعه .

من هذه المصطلحات أيضاً ما طرحه أبو تمام فى جانب الشرك ، وقد جمع بين الاتجاهين فى بعض الأبيات ، كما تحدث عن الإساءة والإحسان فى قوله مستنكرا على مهجوه ما يصنع بما لا يتفق مع المسلك الإسلامى وقاعدته ﴿ هل جزاء الإحسان إلا الإحسان ﴾ (٤) فهو يقول له :

لقـد جـازَيتُ بالإحـســان سـواءًا إذاً وصـبَـغْتُ عُـرْفَك بالسَّـواد (٥)

ليلحق البيت بموقف آخر متناقض يعرضه على سبيل التشخيص :

وسِـرْتُ أسـوق غـيــر اللؤم حـتى أنَختُ الكفـــر فى دار الجـــهـــاد

فهو يجمع بين مصطلحَىْ « الكفر » و « الجهاد » فى بيت واحد ، وقد يتجه الشاعر بالمصطلح وجهة فلسفية ، يكشف بها صلته بالبيئة الفلسفية التى تناولت قضايا التوحيد والعدل ، فيقول فى بيتين له مستوحيا مبادئ الاعتزال :

---

(١) الديوان ٣٦٩/٢

(٢) الديوان ٩٢/٢

(٣) الديوان ٩٢/٢

(٤) سورة الرحمن : ٦٠

(٥) الديوان ٣٧٦/١

إلا يكُن فيها الشهيد فقومُه لا يسمحون به بألف شهيد
ما قاسيا فى المجد إلا دون ما قاسيته فى العدل والتوحيد [١]

ومع انتشار مصطلح الكفر أيضا يأتى أبو تمام بما يتسق معه فى الدلالة من متعلقات مختلفة ، مع حرص على امتزاج المعانى فى القصيدة الواحدة ، مما يصنعه فى بيتين له يتحدث فى الأول عن « اللؤلؤ المكنون » من متعلقات الجنة كما بشر بها الإسلام فى قوله تعالى ﴿ وحور عين * كأمثال اللؤلؤ المكنون ﴾ [٢] . وفى بيت يليه مباشرة يعرض « إساءة الظن » حين يقول مفتخرا بشعره :

جاءتك من نَظْم اللِّسان قلادةٌ سِمْطان فيها اللؤلؤ المكنونُ
ويسيءُ بالإحسان ظنا لا كَمَنْ هو بابنه وبشعره مفتون [٣]

وحين يستوقفه حديث الكفر لا ينسى التعريض بالشيطان فى كثير من أبياته ، على نحو قوله فى واحد منها :

أمَّتك والشيطانُ يرهبُ ظِلَّها فأتتك وهى تفوق حِلْمَ الأحنف [٤]

وفى بيت آخر يصفه كما وصفه القرآن الكريم بأنه « رجيم » :

تُشَفَّى الحربُ منه حين تَغْلى مراجلُها بشيطان رجيم [٥]

ومنه أيضا قوله ملصقاً بالشيطان تمرده الذى عُرف عنه فى الوصف القرآنى ﴿ وحفظاً من كل شيطان مارد ﴾ [٦] و ﴿ ويتبع كل شيطان مريد ﴾ [٧] .

---

(١) الديوان ٣٩٢/١
(٢) سورة الواقعة : ٢٣
(٣) الأغانى ٣٨٤/٦.
(٤) الديوان ٩٣٨/٢
(٥) الوساطة ٦٩ ، الديوان ١٦٢/٣
(٦) سورة الصافات : ٧
(٧) سورة الحج : ٣

أمنيَّةُ ما صادفوا شيطانها ... فيها بعفريتٍ ولا بمريد [1]

واستكمالا لحديث الشرك يطرح الشاعر بعض المصطلحات المرتبطة به فى أكثر من موقف شعرى ، ولكنه لا يفتأ يعرض النور والظلام معاً ، ومن هنا كان حرصه على إبراز المتناقضات ، وعلى عدم إخلاص القول فى الشرك إلا مصحوباً بحديث دينى ، من مثل ما أدلى به من مصطلحاته قائلا :

آلتْ أمُور الشِّرك شرَّ مآل ... وأقرَّ بعد تخمُّطٍ وصيال

خاف العزيزُ به الذليلَ وغودرت ... نَبَعَاتُ نَجد سُجَّداً للضَّال

جفتْ به النعمِ النواعمُ وانثنتْ ... سُرُجُ الهُدىَ فيه بغير ذبال [2]

فالشرك يرتبط بمصيره من « الشر وسوء المآل » ، ويخاف به « الذليل » ، ويسجد أهله « للضلال » ، وهو وسيلة إلى الخراب والدمار والظلام الذى تشتد حلكته حين تطفأ سُرجُ الهدى أمام البشر ، فلا يجدون إلى طريق الهداية سبيلا ولا مرشداً .

وقد يتطرق بالصورة أثناء عرضها ، فينجح إلى السخرية من المشركين ، ويؤاخذهم على خروجهم على الدين ، ويتهكم بهم مثلما قال فى الأفشين بعد عرض بعض المصطلحات الإسلامية فى البيت الأول ، وإن كان الموقف غزليا ، ولكنه استطاع تحميله تلك المصطلحات فى قوله :

بيضاءُ كان لها فى غيرنا حُرَمُ ... فلم نكن نستحلُّ الصيد فى الحرم

كانت لنا صنماً نحنو عليه ولم ... تسجد كما سجد الأفشينُ للصنم [3]

ولذلك يحول الموقف من مجال الرؤية الجزئية فى المدح أو غيره إلى موقف

---

(١) الديوان ٣٩٦/١

(٢) الديوان ١٣٣/٣

(٣) الديوان ١٨٥/٣

عام أكثر شمولية وتعميما ، وإن كان لا ينسى أن يعود إلى ممدوحه بعد إقرار الحقيقة التى يقول فيها :

وعبادةُ الأهواء فى تطويحها بالدِّين فوق عبادة الأصنام
مَلِكٌ يرى الدُّنيا بأيْسَر لحظة ويرى التُّقىَ رَحِماً من الأرحام (1)

وحولَ هذه المصطلحات يتوقف أبو تمام ، كلما سنحت له فرصة الحوار من خلالها ، سواء أكان مادحاً أم هاجياً أو متغزلا أو غير ذلك ، والمهم أنه يفسح المجال لمصطلحه على ما به من تناقضات ، قصد - أيضا - إلى طرحها فى موضوعات شعره من مدح وهجاء وغيرهما .

ويبقى ضمن سياق هذا الحس الإسلامى العام بقية من حديث السلوك الذى صوره أبو تمام فى كثير من قصائده ونثره بين أبياته فى ملامح خاطفة أو مفصلة حيث يتخذ من نفسه حكيما يتحدث بصيغ هادئة ، ينشر فيها القيمة ويحض على السلوك السوىّ ، والنهج القويم فى الحياة الاجتماعية ، من منطلق دينى ، ولذلك تأخذه نثرية الأداء فى مثل قوله مؤكدا القضية :

إنَّ مَنْ عقَّ والديْه لملعونٌ ومَنْ عق منزلا بالعقيق (2)

إذ يكاد يوهم المتلقى بأنه حكيم فى الشطر الأول ، وهو يستوحى الحكمة فيه من دلالة الآيات القرآنية التى أكثرت من الدعوة إلى ضرورة بر الوالدين ﴿ ولا تقل لهما أفٍّ ولا تنهرهما ﴾ (3) ﴿ وصاحبهما فى الدنيا معروفا ﴾ (4) ليوظِّف الحكمة فى مدخله الغزلى أو الطللى فى الشطر الثانى من البيت ، وإن ظل يردد الحكمة نفسها كما فى قوله :

بَرَّ حتى عقَّ الأقارب إن البرَّ بالدين تحت ذاك العقوق (5)

---

(1) الديوان ٣/٢٠٧

(2) الديوان ٢/٤٣١

(3) سورة الإسراء : ١٧

(4) سورة لقمان : ١٥

(5) الديوان ٢/٤٥٠

وهو ينفى عن ممدوحه قبح السلوك ، ويرسم مشهدا من استنكاره لشتم الأعراض وسبها فى قوله :

يهجرُ الهُجْرَ والمقابح علْما ... أن شتمَ الأعراض عارٌ باق [1]

ثم يكرر الموقف حول التقى والأعراض فى قوله :

ترى كلَّ نَقْص تارك العِرْضِ والتُّقَى ... كمالاً إذا المَلْكُ اعتدى وهْوَ كامل [2]

ثم ينفى عن نفسه السحت الذى يثبته لغيره قائلا :

وغيرى يأكل المعروف سُحْتاً ... وتشْحُبُ عنده بيضُ الأيادى [3]

وربما سجل نهاية المسلك مع موطن صاحبه فى مواقف التشفى من خصومه أو خصوم ممدوحه ، وعندئذ يرى في زوال الأخلاق الفاسدة انتصارا للحق ، كما قال عن الزور والإفك اللذَيْن رحلا مع يزيد بن المهلب :

هذا الوليدُ رأى التثبت بعدما ... قالوا يزيد بن المهلَّب مُود

فتزحزحَ الزُّور المؤسَّسُ عنده ... وبناء هذا الإفك غير مَشيد [4]

وهو يجعل العفة صفة ملازمة للمسلم لا تفارقه ، وخاصة حين يقول متهكما بخصومه مفاخرا بهذا السلوك الدينى حين يتساءل :

فمَن النقيُّ من العيوب وقد غدا ... عن داركم ومَن العفيف المسلمُ ؟ [5]

وبذا تلتقى عنده العناصر الإيجابية فى السلوك الإسلامى إعجاباً منه بأصحابها ، وتبنيا لقضاياهم ، وحرصا على نشر ذلك السلوك في مقابل تهاوى ما عداه من صور الشرك أو الضلالة التى يؤاخذ عليها أصحابها ، لينتصر للصراط المستقيم الذي عرضه موجزاً فى بيت له يقول فيه :

(١) الديوان ٤٣٨/٢

(٢) الديوان ٣٧٦/١

(٣) الديوان ١٢١/٣

(٤) الديوان ٣/ ١٩٨

(٥) الديوان ٣٩٤/١

أولئك قــد هُدوا فى كل مَــجّــدٍ إلى نَهجُ الصـراط المسـتـقـيم (١)

حيث يكاد يستوحى فى هذا الموقف معنى الآية الكريمة ﴿ وهُدوُا إلى الطَّيِّبِ مَنَ القَول وَهُدوا إلى صراط الحميد ﴾ (٢) .

ومع وقوف الشاعر على معطيات المعجم الإسلامى بهذا الشكل - يبرز حرصه - فى أحيان قليلة - على الاشتقاق من المواقف الدينية من مثل ما صنع من قصة الإسراء التى أخذ منها اشتقاق الفعل وإن كان قد ربطه مباشرة بأبناء الإسلام فى قوله :

أسْـرَى بنو الإسـلام فـيه وأدلجـوا بقُلوب أسْـدٍ فى صـدور رجـال (٣)

★ ★ ★

(١) الديوان ١٦٣/٣

(٢) سورة الحج : ٢٤

(٣) الديوان ١٣٥/٣

الفصل الثانى

مصادر لغوية وعلمية وأجنبية

١- من مصطلحات العلم :

أ - النحو . ب - الحديث

جـ - الفلك . د - المنطق والفلسفة

٢- الحكمة والمثل وفلسفة الحياة .

٣ - مصادر أجنبية .

١ - من مصطلحات العلم

كما رأينا فى الجزئيات السابقة بدا أبو تمام شديد الحرص والولع بالاطلاع على مصادر الثقافة المختلفة ، وحين ولى وجهه شطر القديم وجد فيه ضالته - أو جلَّها - حتى زاوجه بثقافاته التى أمده بها عصره ، وبدا طبيعيا له كشاعر ، وهو بصدد الاقتراب من بيئات النقاد - ومنهم لغويون بالطبع - أن يغترف من هذا العلم - أيضا كجزء - يستكمل به هيئة ثقافته ، ويكمل بها الإطار العام لها .

وإذا جاز لنا أن نزعم - منذ الآن - أن أبا تمام قد حرص فى شعره على الانطلاق من منظور عقلانى يتفاعل معه الشعور والانفعال ، فيعبر عن موقفه من خلال إعمال الذهن ، وإطالة التركيز فى إخراج الصورة ممزوجة بالمنطق حينا ، وبالفلسفة حينا آخر ، وبمصطلحات النحو فى بعض الأحيان ، فإن هذا الزعم يسهم فى انتفاء الغرابة فى تعامله مع مصطلحات النحاة أمام حرصه على الإلمام بكل مصادر التراث ، فكيف يترك علما ثريا من علوم هذا التراث دون أن يعرج عليه ، بل دون أن يظهر منه علامات ناصعة فى شعره ، مهما بدا فيها من تكلف أو افتعال فى بعض الأحيان .

وعلى هذا - أيضا - يمكن أن ينتفى أى اتهام لأبى تمام بحرصه إخفاء ما يأخذه من ذلك التراث ، وكأنه سارق على حد تصوير ابن المعتز له فى ذكر مساوئه، وكيف يأخذ المعانى فيحورها فى مصنفاته ويفيد منها [1] ، فهو يصرح بأسماء حشد ضخم من كبار شعراء العصور المختلفة ، كما يصرح بما أفاده من الثقافة الدينية وغيرها ، ويبدو تصريحه أكثر تأكيدا حين يلتقى بالمصطلحات التى لا

---

(١) الموشح للمرزبانى ٤٧٨/١

يحورها ، بقدر ما يعرضها كما استخدمها النحاة ، ولكنه - بالطبع - ينقلها من مجال العقل المحض إلى مجال العقل والشعور معا ، أو بمعنى أكثر بساطة من العلم إلى الشعر .

ومن مصطلحات النحاة يأخذ « الأسماء » و « الأفعال » و « المعنى » و«الصياغة » فيقول فى مشهد خمرى يرسم تأثير الخمر من خلاله :

عِنَبِيَّةٌ ذهبيَّةٌ سَبَكَتْ لها ... ذَهبَ المعانى صَاغَةُ الشُّعراءِ

خرقاءُ يلعبُ بالعقول حَبَاً بُها ... كتلاعب الأفعال بالأسماء (١)

وهو لا يكتفى بعرض المصطلح دون أن يسجل وعيه بحقيقته ، وما حوله من تفاصيل ، ولذلك يختار له الموضع الذى يؤدى تلك الدلالة ، فكأن تلاعب الخمر بالعقول يوازى تلاعب الأفعال بالأسماء حيث ترفعها على الفاعلية أو النيابة عن الفاعلية ، أو تنصبها على المفعولية أو تأتى الأفعالى لازمة فتستغنى عن الأسماء ، أو متعدية فتتصب منها ما تشاء بين مفعول أو اثنين أو ثلاثة ... إلخ .

من هنا - أيضاً - يبدو انشغال أبى تمام بالكتاب كمصدر لثقافته النحوية وغيرها ، وهو ما أفسح له مجالا للظهور فى بيت من شعره ، على خلاف ما رأيناه في كتب المنجمين التى أخذ منها موقفا عدائيا يتناقض مع عموم موقفه من الكتاب كمصدر للفكر والثقافة :

عذلا شبيها بالجفون كأنَّما ... قرأتْ به الوَرْهاء شطرَ كِتابِ (٢)

فهو يسجل قيمة الكتاب فى ثقافته ، وكيف إذا قُطع شطر منه ثم قرئ لم يفد معنى ، وكان لفظه كالهذيان .

وعودة معه إلى النحو تجده يذكر الإفراد والجمع ، قائلا بمنطق الحكيم المدقق :

---

(١) ديوان أبى تمام ٢٩/١

(٢) نفسه ٧٨/١ . الورهاء : الحمقاء ، شطر الكتاب : نصفه .

ومن الحظ فى العُلَى خُضْرَةُ الـ   معروف فى الجمع منه والإفراد (١)

ولا يكاد يترك المجال حتى تلتقى لديه مصطلحات علم النحو بمصطلحات علم العروض ، فيزاوج بينها جميعا فى أبيات له يقول فى واحد منها عن « المعنى » مشيرا إلى انتشاره في البيئة النحوية ، وفى بيئات النقاد فى نفس الوقت :

إليكَ بعثتُ أبْكَار المَعَانى   يليها سائِقٌ عَجِلٌ وحَادِى (٢)

ليرصد - بعد ذلك - من المصطلحات العروضية فيما يلى البيت السابق ، إذ يقول :

شِدَادَ الأسْر سَالِمَة النواحى   من الإقواء فيها والسِّنَاد

يذلِّلُها بذكرك قَرْنُ فِكْرٍ   إذا حَزَنَتْ فتَسْلَسُ فى القِيَاد

لَهَا فى الهاجس القِدْحُ المُعَلَّى   وفى نَظْم القوافى والعِمَاد

مُنَزَّهَةً عن السَّرَقِ المُوَرَّى   مُكرَّمة عن المَعْنى المُعَاد (٣)

فهو يذكر من مصطلحات علم العروض « السناد » و « الإقواء » و « القوافى » و « النظم » ، ويجمع معها من مصطلحات البيئة النقدية « السرقات » و « التكرار في المعانى » . ولم يكن النحو والعروض العِلمَيْن الوحيدين اللذين حاول الشاعر تطويع بعض مصطلحاتهما فى ثنايا الأبيات ، علي ما في هذا الموقف من جهد فنى وطاقة عقلية تبحث عن الموضع الذى يمكن أن يقبل المصطلح ، ولذلك يبدو عبد القاهر وقد أنصف أبا تمام حين قال فى حقه « إن أبا تمام ما أتى من سوء فهمه للنحو وقلة معرفته في العربية ، وإنما أتى من تهاونه ، ومن انصرافه نحو تزويق اللفظ ، فألهاه ذلك عن الجوهر ، وشغله بالعرض » (٤) .

---

(١) ديوان أبى تمام ٣٦١/١

(٢) نفسه ٣٨١/٢

(٣) نفسه ٣٨١/٢

(٤) دلائل الاعجاز ص ن من (المدخل)

ونحن نأخذ من دفاع عبد القاهر هنا الجملة الأولى أو الحكم الأول ، ونترك الحكم الثانى لموضعه من دراسة الصنعة اللفظية عند أبى تمام لعل الغرض منه يتضح - بجلاء - هناك .

كما نأخذ أيضا من الروايات التاريخية مايشف عن حرص أبي تمام وأناته ، على النحو الذى جعل البعض يكاد يصنفه فى إحدى المدارس النحوية ، إذا أخذنا برواية الصولى فى أخبار أبي تمام حين قال « حدثنى الحسن بن وهب قال : قلت لأبى تمام : أفهم المعتصم بالله منْ شعرك شيئا ؟ قال : استعادنى ثلاث مرات قولى :

وإن أســـمج من تشكو إليـــه هَوًى　　　من كـــان أحـــسنَ شىء عنده العَـدَلُ

واستحسنه ، ثم قال لابن أبى داود : « الطائى بالبصريين أشبه منه بالشاميين » (1)
وبصرف النظر عن مدى الصدق فى المذهب النحوى لأبي تمام ، فإن الإشارة إلى تصنيف مكانته واتجاهه يظل مؤشرا دالاً على صلته الوثيقة بالنحاة وعلومهم فى عصره ، ومن ثم قربه من مصطلحاتهم التى قصد إلى تطويعها لشعره .

ووجد أبو تمام من علماء الحديث من قام برواية الحديث النبوى وتعامل معه من خلال مصطلحات معينة ، حتى صار علما من العلوم له قواعده ، وقوانينه ، ومصطلحه وحدوده ، ومشكلاته ، فراح يردد أيضا بعض تلك المصطلحات فى شعره ، فذكر « الأحاديث » و « الإسناد » و « ضعف الإسناد » و « المسند للمسند » في قوله :

من أحـــاديثَ حـــين دوخـــتهـــا بالـ　　　رأى كـــانت ضـــعـــيـــفـــة الإسناد (2)

وفى بيت آخر يقول :

سَـبـــقَتْ خُطَا الأيام عُـمْــريَّاتُهَــا　　　ومـضَتْ فـصـارَتْ مـسنداً للمُسنْد(3)

---

(1) أخبار أبى تمام ٢٦٧
(2) الديوان ٣٦٢/١
(3) نفسه ٥٠/٢

وعلى نفس السرعة التى نجدها فى ندرة الشواهد حول علم الحديث ، وهى تختلف - بالطبع - عن تأثره بالحديث الشريف نفسه على نحو ما مر بنا فى البحث عن مصادره الدينية ، نجده يمر أيضا على علماء البلاغة ، ليسجل خبرته بما يدور فى حقول فكرهم فيقول :

أُنُفُ البلاغة لا كَمَنْ هو حَائِرٌ مُتلددٌ فى المَرْتَع المُتَعَرِّقِ[1]

حيث يجعل ممدوحه من الكُتاب واحدا من رجال البلاغة ، لا يخضع فيها لأحد ، بل يحتل فيها مكانة الأستاذ ، فيأتى من ذلك بمثل الروضة الأنف التى لم يقتحمها راع من قبل ، فظلت على أناقتها وجمالها ، ولذلك راح يستكمل المشهد حول جمال معانيه قائلا :

تَنشقُّ فى ظُلَم المعانى إنْ دَجَتْ منه تباشيرُ الكَلام المُشرِق

أى أن بلاغة ممدوحه وفصاحته تسهل بيان المعانى التى تبدو عسيرة ملتبسة غامضة فتتحول إلى معان واضحة إذا عرضها من خلال بلاغته وفصاحة لسانه، ثم يستعير من مصطلحات البلاغيين أيضا « علم المعانى » الذى أدرجوه ضمن قائمة علوم البلاغة ، وكان على الشاعر أن يقترب - آنذاك - من عالم النقاد ، وهم يحاولون تقنين النقد ، لتحويله إلى علم له ضوابط وقواعد تحكمه ، مما أثار من المشكلات النقدية ما حفز النقاد إلى الانقسام على أنفسهم ، لتظهر مدرسة «للفظ» وأخرى « للمعنى » ولكل منهما من خصوص المصطلحات الأدبية ما يدور بين أبنائها ، وكأن أبا تمام قد أحس ضرورة اقتحام تلك البيئة أيضا ، والغوص وراء مصطلحاتها ، ورصد بعضها فى شعره على عادته مع بقية العلوم ، وقد مر بنا - منذ قليل - فى بائية « عمورية » ما يشف عن انشغاله « بالنثر » و « الشعر » و«الخطب» كأجناس أدبية دار حولها الحوار النقدى فى بيئة النقاد ، وهو على نفس السياق يقول مادحاً :

(١) الديوان ٢/٤١٩

يا غـــاية الأدباء والظُرفـــاء بَلْ   يا سـيِّـد الشـعـراءِ والخطبـاء [1]

فيردد من البيئة مصطلح « الأديب » و « الشاعر » و « الخطيب » ، حتى إذا ما أراد أن يكشف مزيدا من وعيه بالمصطلح راح يذكر بدلالاته ولوازمه ، على نحو مما قاله فى تصوير الخطابة وهو يمدح :

سُـرُحٌ قـولُه إذا مـا اسـتـمـرَّت   عُـقْـدَةُ العِىِّ فى لسـانِ خَطيب [2]

وهو - بهذا الشكل - يسجل فى حواره مصطلحات الأنواع الأدبية من شعر ونثر ، حيث يقول مصورا المجد من خلال « النثر » و « النظم » معاً على منطقه فى عمق التشخيص للمجرد :

تجِـدُ المـجـدَ فى البـريَّةِ مَنْثُـو   راً وتلقـــاه عنده مَنظُومـــا [3]

كما يورد - أيضا - مصطلح الأديب على نحو ما قاله عن نفسه ضمن دائرة الأدباء :

كل شِــــعْـبٍ كـنـتُم بـه آل وهـب   فـهـو شِـعْـبِى وَشِـعْبُ كلِّ أديب [4]

ويبدو أن إيمانه بأن الشعر يصدر فى جانب منه عن العقل قد دفعه إلى ترديد مصطلح « الفكر » كمصدر من مصادر الفن على نحو من قوله :

مـجـرَّدٌ سـيفَ رَاى من عَـزيمـتـه   للدَّهْر صَـيْـقَلُه الإطْرَاقُ والفِكَرُ [5]

بل راح يستغله فى مشهد تصويرى يضفيه على الخلافة فى مثل قوله :

إن الخليـفـة حـين يُظلم حـادثٌ   عـينُ الهُـدَى وله الخـلافـةُ مَـحْـجـر
كـثُـرت به حَـركَـاتُهـا ولقـد تُرى   من فـتـرةٍ وكـأنهـا تتـفـكر [6]

---

(١) الديوان ٣٨/١

(٢) الديوان ١٢١/١ سرح أى سهل هو خطيب بسيط اللسان .

(٣) الديوان ٢٢٨/٣

(٤) نفسه ١٢٤/١

(٥) نفسه ١٨١/٢

(٦) نفسه ١٩٦/٢

وعلى هذا المستوى من البحث الدائب حول تطويع المصطلح للشعر راح أبو تمام يجمع أطراف مادته من كل العلوم ، وراح يقتحم على أصحابها أبراجهم الخاصة ، ليختار من مصطلحاتهم ما يمكن أن يصوغه شعراً وتصويرا فى خضم صوره وتقاريره ، حتى آخذه البعض على ذلك رفضا للمسلك ، لأنه بعد - بذلك - عن الفن ، فقد آخذه ابن سنان الخفاجى ، حين رصد عنده الردىء من الألفاظ ، مستنكرا عليه قوله فى وصف الخمر مستعملا ألفاظ المتكلمين :

جهميَّة الأوْصاف إلاَّ أنهَّم قد لقَّبوها جوهر الأشْياءِ

أو ما كان من استعماله لألفاظ النحويين كقوله فى نفس القصيدة وقد مر بنا منذ قليل :

خرقاءُ تلعبُ بالعقول حبابها كتلاعُب الأفعْالِ بالأسْماء

وكأنه راح يستمر عليه - بشكل عام - أن يقترب من عالم المصطلح ، وأن يقتصر من عالمه على منطقة الشعر وحقل الوجدان بدلا من الإسراف فى اقتحام هذه المجالات والتى تبدو علاقتها بالعملية الفنية واهية ، ولكن هذا الموقف إذا قبل عند غير أبى تمام ، فلا ينبغى التسليم به حوله بالذات ، لأنه - كما سندرس فى نظريته من شعره - قد استساغ لنفسه مذهبا خاصا رصده ، وأصَّل له ، مما اقتضى منه التعامل مع الفن من منظور عقلى وشعورى فى آن واحد . وعلى هذا الأساس - وقريبا منه - نجده يتجاوز المجالات السابقة ، ليذهب بعيدا إلى عالم الفلك ، فيقتبس منه ما تندَّر به من مصطلحات فى قصيدة فتح عمورية ، - كما عرضنا لها تطبيقا - وكذلك كان ما عرضه منها فى مواقف أخرى على نحو قوله فى المدح :

له كبرياءُ المُشترى وسُعودُه وسَوْرةُ بَهْرَام وظَرْفُ عُطَارد [1]

وكأنه يريد أن يبدو واحداً من خبراء علم الفلك فى توصيف الكواكب ، مما التقط من أصحاب هذا العلم ، فكان له أن يستغل مصطلحاتهم - على هذا النحو المكثف - فى البيت الواحد .

(١) الديوان ٧١/٢

وقد أخذ من مصطلحات العصر أيضا صورة المد والجزر ، ليصوغهما فى بيت من شعره يقول فيه فى باب المدح :

بسَيْبِ أبى العبَّاس بُدِّل أزْلُنَا ... بخَفْضٍ وصرْنَا بعد جَزْرٍ إلى مدٍّ (١)

ومع مصطلحات بيئة المتفلسفة والمناطقة كان لأبى تمام أكثر من وقفة فى شعره ، ويبدو أنه أراد أن يسجل قدرته على « منطَقة الشعر » - إذا حاز لنا هذا التعبير - أو إمكان استغلال القياس المنطقى بنقله إلي عالم الفن ، وتحويله إلى قياس شعرى ، وأسهمت تركيبته العقلية فى التعامل مع « المنطق » بسهولة مما ميز مذهبه ، ووسم مدرسته ، على خلاف ما بدا للآخرين من الشعراء ، من ضرورة التخفف من مصطلحات العلوم فى شعرهم ، وتفضيل تجنب المنطق ، والاتجاه بالعملية الفنية إلى سلوك القدماء من حيث الوضوح والتلقائية كما تصور ذلك البحترى فخالف أستاذه واتخذ لنفسه مسلكا آخر تجنب فيه تكثيف المصطلح فى زحام التجارب الشعرية (٢) .

وزيادة فى تأكيد صلته بالبيئة الفكرية الجديدة من رجال الفلسفة والمنطق ، راح أبو تمام ينقب فى مصطلحاتهم ودلالاتها ، ليتخذ منها مصدرا لفنه ، يطوّعها للقصيدة ، ويضمها بين ثنايا بعض أبياته ، على نحو ما قال فى البيت السابق الذى أوخذ عليه فى صورة الخمر :

جَهْمِيَّةُ الأوْصافِ إلا أنَّهم ... قد لقَّبوهُا جوهرَ الأشياء (٣)

حيث يلتقط من الفرق الفلسفية ما أورده حول فرقة « الجهمية » المنسوبة

---

(١) الديوان ٢/٦٤

(٢) قضايا الفن فى القصيدة العباسية للمؤلف ، ويحسن هنا تأمل مقولة البحترى المشهورة حول رفض المنطق بالذات :

كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته ... وليس بالهذر طولت خطبه

(٣) الديوان ١/٣٠

إلى « جهم بن صفوان » ، ومن مصطلحات الفرقة نفسها راح يورد مصطلح «الجوهر» الذى ميز به الفلاسفة بين الحقيقة والظاهر ، أو « الجوهر »و « العَرَض» وهو يستغل المصطلحين مرة أخرى فى قوله مادحا :

صاغهم ذُو الجَلال من جَوْهر المَجْـ دِ وصــاغَ الأنامَ من عَــرَضِــه (١)

ولعله لم يكتف من الفلسفة بالتقاط المصطلح أو مجرد استغلاله فى الشعر ، بل حاول أن يعرض موقفه من الحياة ذاتها فى صورة فلسفية - بعد ذلك - يناقش فيها طبيعة علاقاته مجتمعة ، مما يحسن أن ندرسه - هنا - فى مجال الحكمة ، وهى التطبيق الفعلى لأصداء البيئة الفلسفية على عقلية أبى تمام ، ويكفيه - مبدئيا - أن يحدد موقفه من رجل المنطق ، كما ذكر الفيلسوف فى قوله :

ليت شـــعـــرى مـــاذا يريبك منى ولقــد فــقت فطنة الفــيلســوف

ومن المصطلحات المذهبية التى ترددت على ألسنة الفرق الفلسفية أيضا مصطلح « الزهد » الذى أصبح قاسما بين الفكر الدينى والفلسفى فأخذه أبو تمام فى قوله :

إذا زهَّدَتْنى فى الهوى خيفَـةُ الرَّدى جلَتْ لِىَ عنْ وجْه يُزَهِّدُ فى الزُّهد (٢)

ومع (المناطقة) - أيضا - كانت له أكثر من وقفة ، وإن كان معظم وقفاته عند المنطق إنما تشير إلى اقتناعه به كجزء من فنه ، فمن خلاله يسجل فخره بمكانته وقصائده :

لَمْ ابْق حَـلْقَــةَ مَنْطِق إلاَّ وقَــدْ سـبـقَتْ سـوابقَـهـا إليك جـيَادى (٣)

بل راح يطابق بين الشعر والمنطق ، حين يجعل منهما معادلا أدبيا لعطايا

---

(١) نفسه ٢/٣١٧

(٢) نفسه ٢/٦٢

(٣) نفسه ٢/١٣٠

ممدوحه ، ويقرن المنطق بتلك العطايا ، وإن اختلفت دلالة المنطق هنا عن موقعه كمصطلح علمى محدد :

لئن بقيت لى فيك آثارُ مَنْطق ... لقد بقيت آثار كفَّيْكَ فى دهرى [1]

ويبدو أن أبا تمام قد أجاد استيعاب علم (المنطق) ، وما حوله من مصطلح ، فلم يقصر فى فهمه ولم يتخذه وسيلة للتعقيد بالقياس إلى عقله هو ، وإن بدا بالنسبة إلى كثير من نقاد العصر صورة من صور المبالغة فى الغموض والإفراط فى التعقيد فى القصيدة ، ومما يسجل اهتمام أبى تمام بسهولة ما يأخذ به من المنطق قوله :

لم يتَّبعْ شَنِعَ اللُغات ولا مَشَى ... رَسْفَ المُقَيَّدِ فى حُدوُد المَنْطق [2]

وكأنه يُعرِّض بمن يتكلم فى المنطق ، أو أنه يأخذ نفسه بالكلام الفصيح السهل ، لا كمن يتكلف لكى يجرى كلامه على ما يوجبه المنطق وحدوده ، وليس بمطبوع على البلاغة ، فيتبين فيه سوء الصنعة ، ولذلك لم يتورع أبو تمام عن تصوير سهولة ما يأخذ به من المنطق ودقته فى قوله مفتخرا بصنعته « المنطقية » فى الشعر :

مِن شَاعِرٍ وقَفَ الكلامُ ببابه ... واكْتَنَّ فى كنَفَى ذُرَاهُ المَنْطِقُ

قد ثقَّفت منه الشآم وسهلت ... منهُ الحجازُ ورقَّقَتْهُ المَشْرِق [3]

ثم يبقى الذى لاشك فيه حول إجهاد الشاعر نفسه للقيام بكل هذه المحاولات حول استغلال قضايا الفكر ، ومصطلحات العلوم فى شعره ، ذلك أن الأمر ليس هينا خاصة أن لقاء منطق العقل مع منطق الشعور يعد غاية فى التعقيد فى صياغة العمل الفنى ، ولذلك يبدو أبو تمام محقا حين توج صنعته الشعرية بتسجيل جانب

(١) الديوان ١٦٤/٢

(٢) نفسه ٤١٩/٢

(٣) نفسه ١٦٤/٢

من الجهد المبذول فيها ، على نحو ما قاله مصورا ذلك الجهد فى أنفته المعهودة ، وكبريائه المعروف فى مثل قوله :

سأجهد حتى أبْلغَ الشعر شَأْوَهُ وإنْ كان لى طَوْعاً فلستُ بجَاهِدِ

فالشطر الثانى يصدر عن اعتداده الخاص بملكاته ، وثقته بنفسه ، وفخره بقدراته الفنية ، ولكن طبيعة المعاناة تظل واضحة فى صدر البيت ، مما يتفق مع ما رواه ابن رشيق من قوله « وكان أبو تمام يُكْرِه نفسه على العمل ، حتى يظهر ذلك فى شعره ، حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه - وكان لا يستتر عنى - فأذن لى فدخلت ، فإذا هو فى بيت مصهرج ، قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا ، قال : لا ، ولكنّ غيره ، ومكث كذلك ساعة ، ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال : الآن وَردَتُ ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه . ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبى نواس : (كالدهر فيه شراسة وليان) أردت معناه ، فشمس علىَّ حتى أمكن الله منه فصنعت :

شَرسْتَ بل لِنْتَ بل قانَيْتَ ذاك بذَا فأنت لا شكَّ فيكَ السهلُ والجَبَلُ

ولا ينسى ابن رشيق أن يعلق على مجمل الخبر قائلا : ولعمرى لو سكت هذا الحاكى لنمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمُّل بيِّنٌ »[1] .

ومما لا شك فيه أن أبا تمام قد وجد ذاته فى رقة صنعته ، كما وجدها فى حرصه على استقصاء مصطلحات علوم العصر ، وصياغتها فنا جديدا يستريح معه، مهما بذل فيه من جهد وعناء ، حتى أصبح مذهبه مميزا له دون سواه من شعراء العصر ، ومن ثم يختفى التعارض بين كل ما سبق وبين نصيحته التى أسداها بأمانة الأستاذية للبحترى - تلميذه - تلك التى يقول فى جزء منها محذراً وناصحاً ومرشداً له :

(١) العمدة ٢/٢٠٩

« وإياك أن تشين شعرك بالعبارة الزريَّة ، والألفاظ الوحشية ، وناسب بين الألفاظ والمعانى فى تأليف الكلام ، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام ، وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب ، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه ، فإن الشهوة نعم المعين ، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من أشعار الماضين ، فما استحسن العلماء فاقصده ، وما استقبحوه فاجتنبه ترشد إن شاء الله » (١) .

فهذه النصائح لا تتناقض - فى جوهرها - مع الطبيعة النوعية للمسلك الفنى لأبى تمام ، ذلك أنه ينطلق فيها من واقع اقتناعه بمذهبه فى الشعر ، فهو حين يتصور أنه قد امتلك زمام اللغة ، وتحكم فى ناصية الصورة ، لا يمكن أن يتخيل أنه يأتى بالألفاظ الوحشية ، أو العبارة الزرية التى اتهمه بها النقاد ، بل يسجل شدة حرصه على دقة النظم فى الوقت الذى يستريح فيه لما ينظمه ، ولذلك لم ينس فى النصيحة أن يوصى تليمذه بأن يحترم أقوال العلماء وآراءهم على ما لدلالة لفظ العلماء - هنا - من صلة وثيقة بعلوم العصر المختلفة ، وهو لم يقل له « آراء الجمهور » مثلا ، لأنه لا يريد الانحدار بفنه أو الهبوط به إلى مستوى الجمهور فعلا، بقدر ما يريده من ضرورة ارتقاء ذلك الجمهور إلى مستوى فنه ، ومن هنا جعل الخاصة المثقفة الملمة بعلوم العصر هى الأَوْلى بأن تكون الفيصل فى الحكم لفن الشاعر أو عليه ، ويبدو أن البحترى قد أعجب بكل هذه النصائح ، وتأثر بها ، ووعاها ، وعكس ذلك الوعى فى تلك الصياغة التى بدت فيه غلظته وخشونته حين قال :

عليَّ نحتُ القوافى من مقاطعها وما عليَّ بالاً تفهم البَقَرُ (٢)

وإن كان لم ينضبط فى السير على منهج أستاذه ، بل اختار لنفسه سبيلا آخر ، تحكمه فيه ثقافته التقليدية التى جذبته بقوة إلى القديم ، ودار كثيرا حوله ، ورفض أن يقتحم علوم العصر بنفس العمق أو الكثافة التى اصطنعها أستاذه ، وليس

(١) العمدة ١١٤/٢

(٢) انظر ديوان البحترى

ثمة تناقض بين ما تسجله تلك النصائح ، وبين الرواية السابقة التى تسجل موقف أبي تمـام من « بيت شـعـر » يرد به على مـا صـوره أبو نواس ، إذ لا شك أن هذا التصوُّر لم يكن ظاهرة تحكم فن أبى تمـام ، وإلا مـا ترك لنا هذا الكم الضخم من الشعر فى ديوانه الضخم ، على ما فيه من صنعة متميزة ، لا تصدر إلا عن شاعر متمكن كل التمكن من فنه ، شديد الخبرة بدقائق أدواته جميعا ، ولذلك تبدو مآخذ ابن رشيق على أبى تمام من هذا الجانب مجانبة للإنصاف فى الحكم على الشاعر ، ذلك أن ظاهرة الصعوبة فى نظم بعض أبيات الشعر قد طرحت قبل أبى تمام فى مواقف كثيرة للشعراء ، ويبدو أنها ترتبط بظروف معينة هى أشبه ما تكون بالظرف الذى سجل فيه أبو تمام أبعاد ذلك الموقف ، من ذلك ما يعرف عن ذى الرمة من القول بضرورة التهيؤ النفسى للشعر والسير فى الرياع المخلية ، أو ما عرف عن الفرزدق الذى زعم أنه ينحت من صخر ، أو غيره ممن رأى خلع ضرس أسهل عليه من نظم بيت شعر ، أو ما يدعم ذلك من أخبار وروايات وشواهد نصية كثيرة .

من ذلك كله نخلص إلى أن هذا الموقف لم يكن هو القاعدة التى تحكم حياة أبى تمام وتوجه فنه ، وخاصة أننا رأيناه فى نموذجين حربيين من شعره يفيض ثقافة وخبرة وفنا معا ، وهو - أيضا - صاحب القول الآخر الذى يصور قدراته الفنية وامتلاكه ناصية فنه :

تغـايَرَ الشـعـرُ فـيـه إذ سَـهـرتُ له حـتَّى ظَنَنْتُ قَـوافـيـه سَـتَـقْـتَـتِلُ

حيث يصور خضوع الشعر له ، وكيف تتزاحم عليه القوافى حتى تكاد تقتتل ، وكأنه لا يبذل جهدا يستحق التصوير أو المعاناة التى صورتها الرواية السابقة ، ومن هنا يصبح الحَكَم بين الموقفين هو فن الشاعر فى زحام ذلك الكم الهائل الذى نظمه فى ديوانه ، ثم ذلك البناء الفنى المحكم الذى التقى فيه القديم مع الجديد ، وصور فيه من معاجم التراث ومعاجم العصر معاً ما تحاول هذه الدراسة أن تزيح عنه الستار لتتعرف عليه ، ومع تفاعل هذه المزاوجات التقى عنده العقل مع الشعور وتمايزت الصياغة الجمالية حتى جعلت من أبى تمام أستاذا فى مدرسة يسعى

الكبار ممن جاءوا بعده إلى الالتحاق بها ، كما صنع أبو الطيب ، وأبو العلاء ، وغيرهما من فحول الشعر العربى فى القرنين الرابع والخامس الهجريين .

ولم يكن أبو تمام هو الوحيد الذى أقر لنفسه بالأستاذية من منطق الفكر ، فقد شهد له بذلك من كبار فلاسفة العصر أبو يوسف الكندى ، فيما روى عن فطنة أبى تمام وذكائه ، وسرعة خاطره ، حين أنشد أحمد بن المعتصم سينيته التى مطلعها :

مَا فى وقوفك ساعةً من بَاسِ تَقْضِى ذمامَ الأربُعِ الأدْرَاس

حتى وصل فيها إلى قوله :

إقدام عمرو فى سماحةِ حاتم فى حلم أحنف فى ذكاء إياس

فقال أبو يوسف وكان حاضرا : الأمير فوق من وصفت ، وما زدت على أن شبهته بأجلاف العرب ، فأطرق أبو تمام قليلا ثم قال على البديهة :

لا تُنكروا ضَرْبِى له مَنْ دوُنَه مَثَلاً شَرُودًا فى النَّدى والباس

فاللّه قد ضربَ الأقلَّ لنُوره مَثَلاً من المِشْكاةِ والنِّبْرَاس

ولما أخذت منه القصيدة لم يجدوا فيها هذين البيتين ، فقال الفيلسوف للخليفة : مهما يطلب فأعطه ، فإن فكره يأكل جسمه، كما يأكل السيف المهند غمده ، فولاه بريد الموصل .

ولعل من الطريف فى هذه الرواية قول الفيلسوف حين ركز على الجانب العقلى عند أبى تمام فرأى « فكره يأكل جسمه » وكأنه قد تعرف على مفتاح شخصية الشاعر التى أفسحت الساحة الفنية لعقله ، حتى رأى الشعر فيض العقول حين قال كاشفا عن سر خلود الفن :

ولَوْ كان يَفْنَى الشعرُ أفْنَتْهُ ما قَرَتْ حياضُك منه فى العُصور الذَّوَاهب

ولكنه فَيْضُ العُقول إذا انْجَلَت سحائبُ منه أعْقِبَتْ بسَحَائبِ

- بهذا القياس - أن تستوقفه المادة الثقافية من خلال كل مصادرها ، خاصة فى عصور الترجمة ، والانفتاح على الفكر الأجنبى ، كما كان الحال فى تأثره بعصور التدوين لمادة الثقافة العربية القديمة .

من هنا يبدو مبررا إلمام أبى تمام بتلك الثقافات المترجمة ، ومحاولته تطويع مادتها لشعره ، وربما كان أقربها إلى نفسه الثقافة اليونانية التى استوحى منها مصطلحات المناطقة والمتفلسفة ، دون أن يعنى هذا - بحال - أن عبقرية الطائى كانت نتاجاً للوراثة اليونانية كما ادعى ذلك الدكتور طه حسين فى مقدمة كتاب نقد النثر ، إذ يظل الأدق من هذا التصور المغلوط أن الأمر يتعلق بحرص الشاعر المثقف على الإلمام بكل ما وقع تحت يده من مصادر ، فى أشد الفترات التاريخية انشغالاً بحركة الترجمة ، والانفتاح على الثقافة اليونانية بوجه خاص .

كما يبدو انشغال أبى تمام بخصوصية التنظير للشعر من منطلق التزاوج بين منطقتى الفكر والشعور دافعا آخر له لأن يعرج على بيئات الفلاسفة والحكماء والمناطقة ، ليأخذ منها على غرار ما رأيناه واردا قبل ذلك فى شعره ، ومن ثم كان شغفه بالتعامل مع مصطلحات البيئات العقلية على إطلاقها ، على نحو مما ردده حول مصطلح العدل والتوحيد من بيئة الاعتزال كتيار فكرى آثر أن يعرج عليه قليلا ضمن ثقافة عصره ، مما تبدى فى مثل قوله :

كعب وحاتم اللذان تقسما	خطط العلا من طارف وتليد
هذا الذى خلف السحاب ومات ذا	فى المجد ميتة خضرم صنديد
ما قاسيا فى المجد إلا دون ما	قاسيته فى العدل والتوحيد [1]

فمن الواضح أن يتوجه بقوله إلى أحمد بن أبى دؤاد المعتزلى ، كاشفا عن دفاعه عن تلك المبادئ الاعتزالية ، ومسجلا معاناته من أجل تثبيتها بأكثر مما عاناه حاتم الطائى وكعب بن مامة فى سبيل التأصيل لفلسفة الكرم ، ومجاهدة النفس من أجل عطاء الآخرين ، وكأنه - هنا - يربط ربطا محكما بين جانبى الفكر

(١) الديوان ١/٢٩٢ - ٣٩٣

من خلال ضجيج عصره ، ومن واقع صراعات القدماء ، وهذا هو المنهج الثابت فى فكر أبى تمام على وجه التحديد .

وقس على هذا التفاعل كلامه السابق عن وصف الخمر ، وكيف جاءت «جهمية » الأوصاف ، لتكشف عن فهمه لمذهب « جهم بن صفوان المعتزلى » أيضا، أو ما ردده من ذكر عمرو بن عبيد كواحد من أقطاب الاعتزال ، أو ما تحكيه الأخبار عن صلته بالكندى الفيلسوف العربى المعروف ، أو حتى ما عرف عن مدائحه للمأمون وحاشيته ، ومعروف - تاريخيا - أن للمأمون فضلا واضحا فى الانتصار للفكر الاعتزالى قبل المعتصم والواثق .

ولاشك أن ثمة قاسما مشتركا جمع بين أبى تمام والفلاسفة ، حين أحال المادة الفكرية إلى فن ، وجمع من خلالها بين الفكر والشعور وهو التزاوج الذى نجد له نظيرا فى فكر بعض الفلاسفة ، ممن شغلهم الشعر ، وضربوا فيه بسهم لا ينكر ، على نحو ما وقع من الكندى مثلا فى مجالس الأدباء ، فهى لغة العصر فى موسوعية الثقافة ، وتفاعل أطراف العملية الإبداعية من خلالها . على أن تأثر أبى تمام بالمنطق أو الفلسفة لم يظل رهنا بنقل مصطلح ، أو تطويع كلمة من هنا أو هناك للعملية الشعرية ، ولكن تحول لديه إلى منهج يرتبط بفكره وعقله ، على نحو ما رأيناه - مثلا - فى قصيدته فى (عمورية) وكيف أحال قياسات الكون إلى قياسات انفعالية ، وكذا ما كان من تلاعبه بمقاييس الجمال والقبح ، وكيف بدا انشغاله بها انشغال مفكر أكثر منه مجرد شاعر ، فلقد تحول بها إلى طرق استدلالية يلجأ إليها مراراً ، وتأخذه عبر مناطق الجدل والبرهنة العقلية طويلا إلى حيث يريد عرض الموقف ، وهو ما يقاس عليه - بالطبع - من واقع صلاته ببيئات المتفلسفة ، ورجال علم الكلام ، وأهل المصادر الوافدة التى أضافت أبعاداً جديدة للعقلية العباسية ، ولا أدل على عمق البرهان العقلى حين يسيطر على الشاعر حتى يحيله إلى رؤية فنية صادقة وعميقة من قصيدته المدحية المشهورة التى قدم لها بتصوير جمال الطبيعة بعامة ، والربيع منها بصفة خاصة ليقول فيها :

رفت حواشى الدهر فهى تمرمر ... وغدا الثرى من حليه يتكسر

نزلت مقدمة المصيف حميدة ... ويد الشتاء جديدة لا تكفر

لولا الذى غرس الشتاء بكفه ... لاقى المصيف هشائما لا تثمر

كم ليلة آسى البلاد بنفسه ... فيها ويوم وبله متعنجر

مطر يذوب الصحو منه وبعده ... مطر يكاد من النضارة يمطر

غيثان : فالأنواء غيث وظاهر ... لك وجهه ، والصحو غيث يمطر

وندى إذا ادهنت به لمم الثرى ... خلت السحاب أتاه وهو معذر [١]

حيث بنى أركان الصورة من منطلق التفسير والتعليل لما استوقفه من علاقات متجددة لمشاهد الطبيعة ضمن حركة الكون الذى نظمه خالقه سبحانه .

ولعله بدا فى ضبط حركة الصورة إلى زحام الألوان البديعية المكثفة التى اشتد شغفه بها ، والتى لا يجب الوقوف عندها باعتبارها عامل إفساد لشعره ، ولا هى مظهر غموض كما ادعى ذلك خصومه ، بل يجب تأملها من المنظور الفكرى الذى عاشه الشاعر من واقع مصادر فكره المعقدة ، تلك التى أخذ من أطرافها بصعوبة بالغة ، وكان عليه أن يحيلها إلى مزيج جديد فى أنساق فنية مقبولة ، هو مزيج مركب يشبع فيه حاجات عقلية ونفسية كثيرة ، فى نفس الوقت الذى يعكس فيه طبائع المؤثرات الحضارية التى عاش بينها أبو تمام فى زحام قصور الخلافة العباسية .

والحق أن هذا التفسير لبديع أبى تمام وفكره لا يعد اجتهادا منا بقدر ما يعد تكرارا وإعجابا بما تنبه له عبد القاهر الجرجانى حين رصد موقفه فى أسرار البلاغة فقال : (وإنها لصنعة تستدعى جودة القريحة والحذق الذى يلطف ويدق فى أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشيكة ، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما » [٢]

(١) الديوان ٢/١٩١ - ١٩٢

(٢) أسرار البلاغة ١٢٧

فمن عموم رؤية عبد القاهر يمكن تفسير خصوص موقف أبى تمام فى استغراقه فى البديع - في هذا الشاهد أو غيره - باعتباره عملا عقليا مركبا تجاوز به حدود بساطة الطباق أو سهولة الجناس أو ما يشبههما. ويبدو أن عادة أبى تمام فى استقصاء كل شىء كانت وراء إلمامه بأكبر كمٍّ من ثقافات العصر ، ومنها الأصول الأجنبية التى لم تتوقف لديه عن حدود اليونانى بين منطق أو فلسفة ، بل تمتد أيضا إلى التأثير الفارسى ، وهو أمر طبيعى فى عصر انصهار الثقافات العربية بما حولها، خاصة مع رقى حركة الترجمة ، وكثرة النقول عن الفكر الفارسى ، على نحو ما كان من ترجمة الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع، وكذلك كتاب كليلة ودمنة ، وكتاب تاريخ ملوك الفرس ، وكتاب التاج في سيرة كسرى، إلى غير ذلك من مصنفات تاريخية وحكمية وأسطورية طرحت أصداءها - بالضرورة - على فكر الشاعر العباسى بوجه عام ، فما بالنا بأبى تمام الذى شغل نفسه بمشكلات الثقافة ، واشتد دأبه على البحث عن مصادر الفكر المتعددة بوجه خاص ؟

وقد مر بنا حواره حول « كسرى » فارس فى تصوير يوم عمورية ، وكذا فى استشهاده بخطر يوم « ذى قار » بين العرب والفرس ، مما يشى بسيطرة المادة التارخية على ذاكرته ، وهو ما انعكس منه مواقف أخرى سجلها شعره حول حرق الأفشين وصلبه ، وكذلك كان ما حكاه عن حركة بابك الخرمى وكفره وضلالته ، وفيها استوحى أسطورة الضحاك وإفريدون من الفكر الفارسى حين قال فى أبيات له :

هيهات لم يعلم بأنك لو ثوى	بالصين لم تبعد عليك الصين
ما نال ما قد نال فرعونٌ ولا	هامان فى الدنيا ولا قارون
بل كان كالضحاك فى سطواته	بالعاملين وأنت أفريدون
فسيشكر الإسلام ما أوليته	والله عنه بالوفاء ضمين (١)

(١) الديوان ٣/٣٢١

وإن ظلت المؤثرات الأجنبية هامشية لديه من حيث الأداء اللغوى ، والاكتفاء باللمح السريع الخاطف ، أو مجرد الإشارة إلى تلك المصادر، فقد كان هذا هو منطق التأثر بهذه المصادر ، حتى عند شعراء الشعوبية أنفسهم ، ذلك أن ثمة فاصلا بين الإلمام بهذه الثقافات وبين إمكانية النظم الشعرى بألفاظها وتعمق لغاتها ، وهو مالم يقع عند الشعراء بحكم عراقة فكرهم من منظور عروبة الثقافة قبل الاعتداد بأى مصدر أجنبى آخر ، وإن شئت فقل من منظور بداوة تلك الثقافة قبل مصادرها الحضارية . من هنا ظلت المؤثرات الفارسية أو اليونانية مرتبطة بالعلوم والمصطلح السائد فيها ، وهو ما يمكن أن ينسحب على المؤثرات الهندية أيضا وخاصة منها ماشاع فى شاع فى علم الفلك ومصطلحاته ، ولأبى تمام موقف خاص من المنجمين حول « عمورية » أكثر فيه من التعامل بموادهم التى عرفوا بها ، ونقلوا معظمها عن تلك الثقافة الهندية بصفة خاصة.

وقس على بائيته فى (عمورية) ما نعرضه - فى موضعه - من مؤثرات أخرى حول الفلك والتنجيم مما يعكس - بدوره - ضروبا أخرى من هذا التأثر ، وذلك الإلمام بالثقافات الوافدة المترجمة .

وخلاصة القول حول ازدواجية مصادر الفكر لديه وتعقدها يصح أن تنتهى بنا إلى أنه جمع كمًا هائلا من الثقافات استيعابا وفهماً ، وكان عليه أن يعكس منها - طبقا لنظريته - في شعره ما أمكنه تطويعه للفن بشكل عام ، الأمر الذى يتكرر له نظائر فى اصطناع ازدواجية أخرى بين مادته البدوية والحضارية ، مما لا يحتاج منا إلى تأكيد أو استشهاد ، ذلك أن شعره يظل دائرا في هذا السياق ، دالا عليه من واقع معايشته الصادقة لتراثه من ناحية ، وانعكاسات ثقافات العصر على شعره - بهذا العمق - من ناحية أخرى .

★ ★ ★

الفصل الثالث

الموقف النقدى

وتأصيل المفاهيم

- حول الماهية
- طبيعة الأداة
- قياسات الوظيفة

١ - حول ماهية الشعر

على أن الحديث عن نظرية الشعر هنا - فى أى من جوانبها - لا يسمح بطرح المقولات النقدية المختلفة إلا من خلال شعر أبى تمام نفسه ، ذلك أن كشف طبيعة ثقافته والوقوف على تنوع مصادرها ، يتطلب منا هذا التحليل لما بثه فى بعض الأبيات من مواقف تسمح بإدراجه ضمن عالم النقاد ، حيث يؤصل لفنه من خلال نظرية محددة ، يقتنع بها ، ويتبني أصولها ، ودليل هذا الاقتناع وذلك التبنى ما تلتقي به دعوته مع ما يطبقه فى شعره منها ، وهو ما يمكننا توزيعه إلى تصورات معينة ، يطرح فى بعضها موقفه من ماهيته كنوع أدبى له طبيعته النوعية ، ثم الأداة وأصول المعالجة الفنية لها ، ثم الوظيفة بأبعادها المختلفة كما رسخت ملامحها فى ذهنه ، وكما اصطنعها لفنه ، وكما تصورها للإبداع عامة .

ولعلنا نستطيع - بداية - أن نعلق نظرية الشعر عند أبى تمام بذلك الحصاد المتنوع الذى أجهد نفسه فى جمعه عبر عصور الفكر المختلفة ومن خلال أجياله المتعددة ، وثقافاته المتنوعة ، تلك التى التقي فيها القديم والجديد ، ليصنع منها مزاجا جديدا يشكل له طريقته المتمايزة فى التفكير والنظم ، الأمر الذى يرتد إلى حرصه الشديد على « تحصيل المعرفة من كل مكان ، مع صفة الظرف ، وحسن الأخلاق ، وكرم النفس ، والمحافظة على زى الأعراب » [(١)] .

وقد تداخل حرصه على ذلك التحصيل مع حرصه - أيضا - على معالجة فنه ، وتشبثه بدقة الأداء فيه ، فلم يقبل بالارتجال ولا السرعة في النظم ، إلا بعد تمعُّن وتأنٍّ ينتهيان به إلى إخراج الصورة من شعاب فكره ، وأعماق شعوره معا ،

(١) تاريخ بغداد ٨/٢٤٣

لتتضح المعالجة - بهذا الشكل - بطبيعة ثقافاته ، وتشف عن قديمها وجديدها ، وخاصة أننا قد رأينا صلته الوثيقة بالقديم ، وكيف راح يعمقها ، فكان محفوظه من الشعر القديم وفيرا ، وكان له فيه ذوق ، وحسن انتقاء ، حتى أن الحسن بن رجاء كان يقول (ما رأيت أحدا قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبى تمام) (1) .

بل إن الآمدى نفسه - وهو الناقد اللغوى المحافظ - لم ينكر هذه الحقيقة ، على الرغم من عدم استساغته ، أو تقبله لمذهب أبي تمام فى الصنعة ، ولكنه رآه مثقفا فاعترف له بذلك « فما من شىء كبير من شعر جاهلى ولا إسلامى ولا محدث إلا قرأه واطّلع عليه » (2) .

وعلى أية حال فقد امتلك أبو تمام من زمام العلوم المختلفة قديمها وحديثها ما جعل منه عقلية منظمة ، تصدر عن نظرية محددة يتبناها ، ويتمسك بها ، ويؤصل لها من خلال الدعوة النظرية التى طرحها من واقع شعره ، ثم من خلال تطبيقها فى صوره ، وهو ما ينبغى أن نتعرف على تفاصيله الآن ، وعنده يحسن أن نترك الحوار والتقرير لشواهد من ديوانه .

فمن حيث الماهية طرح الشاعر موقفه من منطلق إدراكه ووعيه بطبيعة الشعر كجنس أدبى ، يحتاج فى إخراجه - كإبداع - إلى نمط خاص من المكابدة والجهد، فهو لا يندرج تحت دائرة الارتجال ، ولا يخضع للبديهة ، بقدر ما تتحكم فيه ضوابط عقلية ، تدفع بالشاعر دفعا إلى مراجعة دقيقة لما يقول وينظم ، وتنقيح لما يصور ويعرض ، ومعاودة نظر فيما يقرر فى قصيدته ، ومن أبياته التى تقف شاهدا على مشارف هذا التصور ما قاله فى معرض المدح ، مستغلا المكابدة وسيلة لزيادة العطاء من قبل ممدوحه :

وقد حرَّرْتُ فى مديحك جَهدى ... فحرِّر بالنَّدى صلة القَصيد (3)

(1) اخبار أبى تمام ١١٨

(2) الموازنة : ٥٢

(3) الديوان ١٣٥/٢

ثم نراه يتحدث عن مجاهدة القوافى أثناء نظمها ، وما تحتاجه من صور ذلك الجهد فى قوله :

يجاهد الشوقَ طَوْراً ثم يجذبُه   جهادُه للقوافى في أبى دُلفا (١)

ولكنه حين يقف مفتخرا بنفسه ، مزهوا بقدراته الفنية ، قد يتخفف من تصوير طبيعة تلك المعاناة ، كما صورها فى المواقف الأخرى ، وإن كان هذا التخفُّف لا يقلل أيضا من طبيعة المكابدة ، حتى فى صياغة الأبيات التى يطرح من خلالها مثل تلك الرؤية على نحو من قوله :

تغايَر الشعر فيه إذْ سَهِرْتُ له   حتى ظَنَنْتُ قوافيه ستَقْتَتِلُ (٢)

أو قوله :

سأجْهَدُ حتى أبْلغَ الشعرَ شأوَهُ   وإن كان لى طَوْعاً ولست بجاهد (٣)

وهى أقوال لها ملابساتها الخاصة ، مما يجعل من حق شاعر ضخم ومثقف مثل أبى تمام أن يَعرض قدراته فى أى من هذه المواقف ، وهى - فى مجملها - لا تنقض الحقيقة التى يدور حولها من اقتناعه بصعوبة الشعر ، وخاصة حين يصدر - كما يراه دائما - من خلال الفكر والشعور معا ، وهو لقاء لا ينتج فنا هزيلا ولا بسيطا ، بقدر ما ينتج فنا مركبا ، فيه من معالم التعقيد ما يطرحه ذلك الكد الذهنى الذى يتمتع به مبدعه ، ويحسن أن يتمتع به متلقيه أيضا ؛ ولذلك نجد أبا تمام يمزج حديث الشعر بحديث الفكر ، على نحو مما صوره قوله :

وأنكَ أحكمْتَ الذى بين فِكْرَتى   وبين القوافى من ذِمامٍ ومن عَقْدِ (٤)

مما يؤكد دلالة وعى الشاعر بطبيعة صنعته ، رجوعا إلى مصادرها العميقة ،

---

(١) الديوان ٣٦٢/٢
(٢) نفسه ١٠/٣
(٣) نفسه ٧٧/٢
(٤) الديوان ١١٥/٢

وانطلاقا مما عرضه من موقف العقل والفكر حين يتفاعلان مع الخيال أو الشعور والعاطفة ، ليصدر عنهما جميعا فى فنه ، على نحو ما يحكيه قوله :

زارَ الخيالُ لها لا بل أزاركَهُ ... فِكْرٌ إذا نامَ فِكْرُ الخلق لَمْ ينَمِ (١)

ولا يكاد الشاعر يتوانى عن توصيف الفكر - كما يفهمه - فيرى له شعابا واتجاهات ومذاهب ، حيث يرى منه فكرا ذكيا ناضجا ، وذلك حين يتحدث عن الفصاحة والعجمة قائلا :

فصيحٌ إذا استنطقْتَهُ وهو راكِبٌ ... وأعجمُ إن خاطبْتَهُ وهو راجلُ

إذا ما امتطى الخَمْسَ اللِّطافَ وأفرغَتْ ... عليه شعابُ الفكر وهْىَ حوافلُ

أطاعَتْهُ أطرافٌ لها وتقوَّضَتْ ... لِنَجْوَاهُ تَقْويضَ الخِيَام الجحَافِلُ

إذا استَغْزَرَ الذِّهْنَ الذكِيَّ وأقبلَتْ ... أعاليه في القِرطَاس وَهْىَ أسَافِلُ

رأيتَ جليلاً شَأنُه وهْوَ مُرْهفٌ ... ضنى وسَميناً خطبَهُ وهو نَاحِلُ (٢)

ومع إدراك أبى تمام لماهية الشعر من حيث علاقته بالفكر والشعور معا ، يأتى تصوره تلك الماهية - أيضا - من منظور الخلود والبقاء ، وكأنه يبنى على الأولى - كمقدمة - الموقف الثانى - كنتيجة - فإذا كان الفن نتاجا أصيلا لالتقاء الملكتين (العقل والشعور) فى صورتهما الإنسانية العميقة لدى الشاعر ، فمن الطبيعى - إذن - أن يتصور الشاعر بقاءهما بعد فنائه كبشر ، ذلك أن الإبداع الأصيل يطول أجله بعد نهاية الشاعر العظيم ، فلا يموت بموت صاحبه ، بل يظل امتداداً طيبا له مبدعا ومفكرا ، وهو ما طرحه أبو تمام حين صور الموقف فى مجال المدح - بالتحديد - قائلا عن قصائده :

أبقَيْنَ فى أعْنَاق جُودك جَوْهَراً ... أبقَى من الأطْوَاق فى الأعْنَاقِ (٣)

---

(١) نفسه ١٨٥/٣

(٢) الديوان ١١٣/٣

(٣) نفسه ١٣١/٢

وحين يقرن الفن بأى معادل آخر فى عالمه ، لا تراه يستنتج إلا فناء الأشياء ، وبقاء الفن خالدا ومخلّدا أهله ، إذ يقول :

كم معانٍ وشَّيْتُها فيك قد أمسـ ... ـت وأصبَحتْ ضرائراً للرياض

بقوافٍ هى البواقى على الدهـ ... ـر ولكنَّ أثمانَهُنَّ مواضٍ (١)

وعلى نفس الوتيرة ، ومن نفس منظور التصوير أيضا يأتى قوله :

سافِر بطرفِك فى أقْصى مكارمنا ... إن لم يكُنْ لك فى تأسيسها سَفرُ

لولا أحاديثُ بَقَّتْهَا مآثِرُنا ... من الندى والرَّدى لم يعجب السَّمَرُ (٢)

وهو يتصور جزءا من خلود الفن أيضا مجسدا فى قدرته على الانتشار ، واتساع دائرة جمهوره في جيله ، أو فيما تلاه عبر حركة عصور الأدب ، على نحو مما يرد فى قوله لممدوحه :

سَيَّرْتُ فيك مدائحى فتركتُها ... غُرَرًا تَرُوحُ بها الرُّواةُ وتَغْتَدِى

وهو لا يغفل فى تعرفه على ماهية الشعر - بهذا الشكل - طبيعة الأنواع التى تدخل فى إطاره ، أو تعادله من نسق القول أو ما يحتويه من بلاغة تساعده على الاستمرارية والانتشار والبقاء ، وهو يرصد من هذا كله فى لوحة فنية - متعددة الجوانب - يقول فيها :

إن القوافى والمساعِىَ لَمْ تَزَلْ ... مثل النظام إذا أصابَ فَريدا

هى جَوْهَرٌ نَثْرٌ فإن أَلَّفْتَه ... بالشِّعر صار قَلائداً وعُقُودا

فإذاَ القصائدُ لم تكُنْ خُفَراءها ... لم تَرْضَ منها مَشْهَداً مشهودا

من أجل ذلك كانت العربُ الأُلَى ... يدعون هذا سُؤددًا مَمْدودا

وتندُّ عندهم العُلَى إلاَّ عُلَى ... جُعِلَتْ لها مَرَرُ القصيد قيُودا (٣)

(١) نفسه ٢/٢١٥

(٢) الديوان ٢/٢١٥

(٣) الديوان ٢/١٣٦

وبهذا المنطق اقتحم أبو تمام عالم الشعر ، ومن خلال هذا الفهم تحاور حول طبيعته كنوع أدبى ، وقد أفاده تسلحه بالثقافات المختلفة على خوض المجال ، بعد استكمال أدواته من ناحية ، وبناء تصور معين ينطلق منه ناظما ومنشدا من ناحية أخرى ، ومن هنا اكتملت فى ذهنه الصورة من حيث علاقة الشعر بالمكابدة والكد الذهنى والصدور عن العقل والشعور ، أو ملكة العقل وملكة الخيال معا، ثم تلك العلاقة الحميمة التى صورها بين الفن والفكر ، وبين الفكر والخيال ، ثم حواره حول التأصيل لما يعرفه من الأنماط الأدبية من القوافى والنظم واختلاطهما أحيانا بالنثر ، وكأنه يتوج ذلك كله بما راح يتصوره ويصوره من خلود الفن ، وتجاوز به فناء الأجيال ، وسعة انتشاره من خلال ما رصد فيه من مقدمات الحس الإنسانى ، على أن هذه الوقفة الموجزة عند ماهية الشعر لا تفى أبا تمام حقه كناقد فى حدود هذا الإطار ، إلا إذا أوضحنا - وهذا حتمى هنا - أننا اكتفينا من نظرته بالجانب المتميز الذى وقف عنده وأجاد فهمه ، وتفرد - من خلاله - بين بقية شعراء عصره .

من هنا كانت سرعة الوقفة عند هذه الملامح ، والتعرف على جوهر تلك الأبعاد التى أبرزت موقفه وفهمه دون لجوء إلى تناول ما سواها مما يعد قاسماً مشتركاً بين الشعراء ، وفيه يصعب تسجيل لغة متميزة أو صوت بارز للشاعر فى ذلك الزحام .

★ ★ ★

٢ - طبيعة الأداة

وكما طرح أبو تمام موقفه من الماهية من خلال أبياته ، تكرر الموقف حين برزت الأداة فى شعره كاشفة عن حقيقة مفهومه لها ، وكيف راح يعالجها منذ أدرك بدايةً ، أنه إنما يتعامل مع لغة متمايزة ، يحوِّلها إلى نظم من خلال مصطلح البيت ، بما فيه من معان شاردة ، أو صور نادرة على حد تصوُّره مما جعله يقول :

مـهَّـدْتُ لا سـمِكَ مَنْزلاً ومَـحِلَّةً　　فى الشـعـر بين نوادرٍ وشـواهد

فـهُـوَ المُـراح لكلِّ مـعنىً عَـازِبٍ　　وهـو العـقـالُ لكلِّ بيتٍ شَـارِدِ (١)

حيث يبدو شديد الإخلاص لفنه ، شديد الصدق فى المعالجة من خلال تمكنه من الأداة ، فهو لا يستهين بها ، بل يثقفها ، ويضفى عليها من فكره وعقله ما يدفعه إلى القول :

ثَبْتُ الخطاب إذا اصطكَّتْ بمُظْلِمَـةٍ　　فى رَحْلِهِ ألسُنُ الأقـوامِ والرُّكَبُ

لا المنطقُ اللغو يزكُو في مقاومه　　يوما ولا حجَّةُ الملهوف تُستَلَبُ (٢)

وزيادة فى دقة أدائه وأداته تراه يؤاخذ الشعراء على تشبثهم بحدود المنهج القديم ، فيطالبهم بضرورة حسن التخلص ، أو إثبات القدرة والبراعة فى الانتقال إلى موضوع القصيدة ، دون اللجوء إلى « دع ذا » التى انتشرت عند القدماء فيما عرف بالاقتضاب ، يقول :

دَعْ عـنك دَعْ ذا إذا انـتـقـلـ　　ـت إلى المدح وشُبْ سَهْلَهُ بمُقْتَضبه (٣)

---

(١) الديوان ٢/٨

(٢) نفسه ١/٢٤٩

(٣) نفسه ١/٢٧٠

كما راح يطالب الشعراء بأن يسلكوا سبيله الذى يطرحه أمامهم ، مفتخرا فى ذلك بقدراته على تثقيف المعنى ودقة إخراجه وتصويره ، وهو يمزج مذهبه بحديث سريع عن البلاغة والحكمة وتمتع قصيدته بهما حيث يقول :

خُذْها مُثقَّفة القوافى ربُّها ... لسوابغ النعماء غيرُ كَنُود
حذَّاء تملأ كلَّ أذنٍ حِكْمَةً ... وبلاغةً وتُدرُّ كلَّ وَرِيد (١)

ولعله أحس من خلال صنعته وصياغته بعجز كثير من الشعراء عن بلوغ مكانته أو النظم على نهجه ، وهو صاحب المذهب الجديد حول عقلانية الشعر ، وربما أحس مثل هذا التفرد فى الصياغة حين طرح الموقف من منظور الفخر ، قارنا مكانته بين الشعراء بمكانة ممدوحيه بين بقية الممدوحين أيضا :

وقد عَلِمَ القِرْنُ المُسَامِيك أنَّه ... سَيَغْرقُ فى البحر الذى أنتَ خائض
كما علم المُسْتَشْعِرون بأنَّهم ... بطاء عن الشعر الذى أنَا قارض (٢)

وقد دأب أبو تمام على ذكر فضل شعره عليه ، ابتداء من تنسيق جمله وعباراته التى استغلها فى صورة مدحية قال فيها :

قد جاءَ من وصفك التفسير مُعْتَذرا ... بالعجز إنْ لَمْ يُغْنِنى اللهُ والجُمَلُ
لقَدْ لبِسْتَ أمير المؤمنين بها ... حَلْياً نظاماه بيتٌ سار أو مَثَلُ
غريبَة تُؤنس الآدابُ وَحْشَتَها ... فما تَحُلُّ على قوم فترتَحِلُ (٣)

وكثير عنده شواهد الاعتزاز بشعره ، والفخر بصنعته ودقة أدائه ، ولكنه لا يهدأ حتى يبدى آراءه ، أو يطرح نظريته حول قضايا أثارها النقاد من خلال شروطهم التى وضعوها - أحيانا - أمام الشعراء ، فيذكر منها الطول والقصر فى

(١) الديوان ٢٩٧/١

(٢) الديوان ٣٠٠/٢ المستشعرون : الذين يتعاطون الشعر كقولهم استتوق الجمل .

(٣) الديوان ١٩/٣ يصور وصفه لمساعيه وكيف جاء معتذرا معترفا بالتقصير ، لأنه لم يبلغ غايتها إذا لم يغنه الله بالجمل دون التفصيل

القصيدة ، حيث يقول ناسبا الطول والقصر - على سبيل المدح - إلى طبيعة الجمهور ، والموضوع ، ومكانة الممدوح :

بالشعر طول إذا اصطكّتْ قصائده ... فى مَعْشَر وبه عن مَعْشَرٍ قِصَرُ (١)

كما يتحدث عن مصطلح « التصريح » وهو مما شاع فى البيئة النقدية ، حول التزام الشاعر به على نهج القدماء ، أو تخلى بعض شعراء العصر عنه فى بيت المطلع فى القصيدة ، يقول :

وتقفوُ إلى الجَدْوَى بجَدْوَى وإنما ... يروقُك بيتُ الشّعر حين يُصَرَّع (٢)

ولا يفتأ أبو تمام يردد ما يحلو له من هذه المصطلحات التى يسجل بها عمله بكل ما يحيط بأدواته ، وكيف لا وهو يضيف إلى هذه الأدوات ما اعتبره النقاد جديدا ، كما سنرى فى « نوافر الأضداد » ونعود إلى تعامله مع مصطلحاتهم لنجده يردد منها أيضا العروض ، والنظم ، والقريض فى قوله :

سألبَسْ به مثلها لمثلك من ... فَضْفَاض ثوب القريض متّسعه

صعب القوافى إلا لفارسه ... أبىّ نسج العروض ممتنعه

ساحر نظم سِحْرِ البَياض من الأ ... وان سائبُهُ خَبُّه خِدَعِه (٣)

كما يتعرض لمصطلحات البديع التى نبطت بمذهبه ومدرسته ، فيقول أيضا مسجلا فخره بما هو بصدده من تلك الصنعة « البديعية » الدقيقة التى ارتهنت به ، فيقول لممدوحه :

أنا ذُو كَساك محبَّةً لاخلَةً ... حِبَرَ القصائد فُوِّفَتْ تَفْويفا

مِتنخِّل حلال مظمٌ بدائع ... صارَتْ لآذان الملوك شُنُوفا

وافٍ إذا الإحسانُ قُنِّعَ لم يَزَلْ ... وجهُ الصنيعة عندَهُ مَكْشُوفا (٤)

---

(١) الديوان ٢/١٩٠

(٢) نفسه ٢/٣٢٢

(٣) الديوان ٢/٣٤٩

(٤) الديوان ٢/٣٨٥

حيث يعترف ويفخر بأنه « يحبر » قصائده و « يفوفها » و « يتخّل » ألفاظه التي ينظمها ، فيحيلها إلى أنساق « بديعية » يحسن سماعها لدى الملوك حتى ليكاد يعلق بها كالشنوف ، وهو لا يترك معانيه حتى يوفيها حقها من الاستقصاء ، وكأنه لا يرضى من صنعته الفنية إلا أن تأتى مكشوفة صراحة ، دالة على منهجه ، ومؤكدة مسلكه فى رسم جزئيات الصورة .

وكأن أبا تمام لم يأبه بمواقف النقاد حين رفضوا صنعته ، لأنه صاحب مذهب يتكلف البديع ، كما فعل الآمدى وغيره من بيئة اللغويين من نقاد العصر ، فصرَّح بمنهجه ، ودعا إليه ، على ما فيه أحيانا من « الغريب » الذى يفخر به فى مثل قوله فى تلك الصورة البدوية :

مـالى إذا مـا رُضْتُ فـيك غَـريبَـةً ... جـاءَتْ مـجِيءَ نَجِيبَـةٍ فى مِقْـوَد [1]

وكذا كان ما فيه من « نوافر الأضداد » ، التى ترتبط باسمه وصنعته الفنية على منهجه فى قوله مصرحا بالمصطلح :

ابْغَـضُـوا عـزَّكُمْ وودوا نداكُمْ ... فَـقَـرَوْكُمْ من بِغْـضَـةٍ ووِدَادِ

لاعـدمْـتُمْ غـريبَ مَـجْـدٍ رَبَقْـتُمْ ... فى عُـرَاهُ نوافـر الأضْـدَاد [2]

وهو يقصد « بنوافر الأضداد » هنا ما قاله من « بغضة ووداد » يريد ما فى قلوب الناس من الحسد لشرفهم ، وارتفاع منزلتهم ، ومن الحب والود لإفضالهم وجودهم ، وهو بهذا المصطلح يشير إلى أدق خصائص مذهبه ، مما أدار النقاد حوله أكثر من حوار لغرابتها ، وكأنما استمرأ أبو تمام الاستغراق فى الغريب ، فدافع عنه بذكره إياه وفخره به ، فيقول فى أبيات أخرى ، متخذا من الغرابة مقياسا لتفوقه ، ومجالا لمباهاة ممدوحه بفنه :

نَظَمْتُ له عِقْداً من الشِّعْر تتضبُ الـ ... بحـار ومـا داناه من حليـهـا عـقـد

---

(١) الديوان ١٣٧/٢

(٢) نفسه ٢٦٨/١ ربقتم : شددتم

غـرائبُ مـا تنفكُّ فـيـهـا لُبَـانَةٌ		لُمـرْتَجـزٍ يَحْدوُ ومُـرتَجلٍ يَشْـدوُ (١)

فهو يصنف من غرائبه « عقدا » لا يوازيه عقد آخر ، ويضيف إليها ما أدركه من فن « الرجز » وطبيعة الحداء و « الارتجال » والشدو به على غير أناة ، ولا دقة صنعة ، وهو يدرك أبعاد صنعته اللفظية ، وكيف تزيد صياغته زخرفا وزينة ولكنه لا يعلق جودة الفن بذلك الزخرف ، بقدر ما يحرص على الدفاع عن مذهبه حين يشير إلى توافر الإجادة بداية قبل الزخرف والتنميق والبديع ، ثم الإجادة ثانية من خلال تلك الصنعة و يقول :

منحْـتُكَهـا تشـفى الجَـوَى وهو لاعجٌ		وتبـعث أشــجـانَ الفَـتَى وهـو ذَاهِلُ

تـرد قــوافــيــهـــا إذا هـى أرْسِلَتْ		هـوامِلَ مــجـد القــوم وَهْىَ هَوامِلُ

فكيف إذا حلَّيْــتَــهـا بحليِّــهـا		تكون وهـذا حُسْنُهَا وَهْىَ عَـاطِلُ (٢)

ومن ثم لم يتردد فى الجمع بين حديثه عن الأداة ، وحواره حول الوظيفة ، خاصة إذا خدم أى منهما الآخر ، من مثل ما صنع فى هذا الوشى والتحبير فى الصنعة البديعية ، وكيف ينعكسان علي ممدوحه فى قوله مجسدا فنه مرة فى صورة «عقد » وأخرى فى « برد » :

ووالـلـه لا انفـكُّ أهـدِى شَـــــوارداً		إليكَ يحــــمِّلْنَ الثناء المُنَخَّـــلا

تَخَـــالُ به بُرْداً عليكَ مُـحَــبَّــراً		وتحـسبُـه عِـقْـداً عليكَ مُـفَـصَّلا

أخفَّ على قَلْبٍ وأثقلَ قــيـــمــةً		وأقصرَ فى سَمْعِ الجليس وأطولا (٣)

فهو يبدى فى إطار هذا السياق كل ما فى طاقته الفنية رهنا بهذه الصنعة المونقة ، من قدرة على استيعاب كل تجاربه ، وكأنه يبرر جوهر صنعته من واقع استيعابها تجاربه ، واتساقها معها فهى لا تحجر عليها ، ولا تصادر نمطاً معيناً منها،

---

(١) نفسه ٢/٩٥

(٢) الديوان ٣/١٣١

(٣) نفسه ٣/١٠٩

وكأنه - بذلك - يرد على مزاعم أصحاب « اللفظ والمعنى » حين صنفوا الشعراء من خلال الاتجاهين ، وبينوا ما جناه أصحاب « اللفظ » على تجاربهم ومعانيهم ، وكأن أبا تمام يرد على هذا كله من خلال شعره الذى سجل كل ما يريد ، فيقول جامعا بين تصوره لغرابة الصنعة وحتمية احتواء التجربة :

خُذْهَا مُغَرَّبَةً فى الأرض آنسةً ... بكلِّ فهمٍ غريبٍ حين تَغْتَربُ

من كلِّ قافية فيها إذا اجتُنِيَتْ ... من كل ما يجتنيه المُدْنَفُ الوَصِبُ

الجِدُّ والهَزْلُ فى توسيع لُحْمَتِها ... والنُّبْلُ والسُّخْفُ والأشْجَانُ والطَّرَبُ (١)

وعلى هذا بدت المواقف واضحة عبر هذه المستويات الجزئية ، حيث تناثرت بين الأبيات ، فإذا ما جمعناها كشفت لنا طبيعة نظرة أبى تمام للشعر ، وكيف صدر عن فهم واع لأساليب معالجة الأداء ، ويبدو أنه أحس أن فى الشعر مجالا خصبا لعرض نظريته ، فوزَّعها على النحو السابق ، وجمع بعضها مع البعض فى لوحة كاملة ، استعرض فيها معظم مقومات مذهبه قائلاً :

سأجْهَدُ حتى أبْلغَ الشعر شَأْوَهُ ... وإنْ كان لى طَوْعاً ولَسْتُ بجَاهِدِ

بسيَّاحة تنساق من غير سَائق ... وتنقادُ فى الآفاق من غير قائدِ

جَلاَمِدَ تخطُوها الليالي وإنْ بَدَتْ ... لها مُوضِحَاتٌ فى رؤوس الجَلامِدِ

إذَا شَرَدَتْ سلَّتْ سخيمةَ شَانئ ... وردَّت عُزوبا من قُلوبٍ شَوَارِدِ

أفادَتْ صديقاً من عَدُوٍّ وغادَرَتْ ... أقاربَ دُنْيا من رجَالٍ أبَاعِدِ

محبَّبةٌ ما إن تَزالُ ترىَ لَها ... إلى كُلِّ أفْقٍ وَافِداً غير وافدِ

ومُحَلِّفَةٌ لمَّا تَرِد أذْنَ سَامِعٍ ... فتصدر إلا عن يَمينٍ وشَاهِدِ (٢)

فهو يبدى قدرته ، ويسجل فحولته من خلال فنه ، ويفخر بصنعته التى تخرج

---

(١) الديوان ١/٢٥٨

(٢) الديوان ٢/٧٧

من القصائد « السياحة » التى تجتاز الآفاق ، وهى « شاردة » ترد بنفسها على حساده ، وتصل إلى قلوب المتلقين ، تكشف حقائق الصديق وجوهر العدو ، ولا يستطيع المتلقى إلا أن يقسم بإعجابه بها ، وهو يضع جمهوره - هنا - نصب عينيه حال التلقى ، حتى يُسجل أنه لا يرضى من سماع جمهوره لقصيدته إلا أن يقسم بحسنها ، ويشهد على ذلك ، ثم يوغل فى الموقف ، حتى يعرض موقف الحضور الذين يجيبون من يقسم بقولهم صدقت والله فيما أقسمت عليه .

وعلى هذا النحو سار أبو تمام حين وضع في اعتباره كل ما يتعلق بفنه ، ولم يهمل جمهوره على نحو ما تصور النقاد حين رد على أبى العميثل « ولماذا لا تفهم ما يُقال ؟» بقدر ما أراد أن يحقق طموحه من خلال الارتقاء بجمهور مثقف يعى ما يقول ، ويستحسن صنعته ، أملا فى الارتقاء بالفن ، وخوفا من استمرار الانحدار به إلى مزالق العامة ، ولذلك بدا خطابه وصوره أكثر فهما ووضوحا لدى بيئة المتفلسفة والنقاد الذين أفادوا - كما أفاد هو - من ثقافة العصر ، ومن هنا - أيضا - كثر فخره بشوارد شعره ، قياسا على فهم الجمهور وتجاربه معه ، وإلا فقد عنصرا مهما من عناصر فنه طالما شجعته على الاستمرار والإعجاب بقوافيه ، على نحو قوله :

أصِخْ تستمِعْ حُرَّ القوافى فإنَّها كـواكب إلاَّ أنَّهُنَّ سُعُـودُ (١)

وهكذا ارتدى أبو تمام زى الناقد المدقق الذى لا يترك من فنه صغيرة ولا كبيرة إلا تحقق منها ، وحاول تبريرها وتفسيرها ، رابطا فى فنه ونقده بين عقله وشعوره ، ومتسلحا بثقافات عديدة ، أنطق بها شعره ، وأذاعتها أبياته ولوحاته وصوره وتقاريره .

وقد استطاع فى مجال الأداة أن يصورها بما يكفى للرد على تساؤلات النقاد حول غرابة شعره ، ونوافر أضداده ، وكلفة بديعه ، بل أضاف إلى مذهبه الخاص تعامله مع ما دار فى البيئة النقدية حول طول القصائد وقصرها ، وما فيها من علوم

(١) الديوان ١/٤٠٠

البلاغة ومقاييس الفصاحة ، مضفيا على كل هذا ما ردده حول مصطلحات «التصريع » و « البيت » و « اللفظ » و « المعنى » و « الشارد » و « النادر » و « قرض الشعر » و « النظم » و « النثر » و « الثقافة » و « المذهب » مما يتعلق فى النهاية بطبيعة أداة الشاعر ، وكيف يعالجها من منطق تصوره ، وفهمه لأبعادها ، ولا شك أن هذا الموقف يحسب لأبى تمام لأنه يسجل دوره فى حركة الشعر العباسى شاعرا وناقدا ومصنفا فى آن واحد .

★ ★ ★

٣ -قياسات الوظيفة

ويمتد الاستقراء بأبى تمام ليدرك طبيعة الوظيفة التى يمكن للشعر أن يؤديها ، وليحدد أبعادها ، وكأنه يتقصى بذلك الموقف النقدى ، لتكتمل له جوانبه ، وهل يقف الناقد عند تحليل النص الأدبى إلا عندما وقف عليه أبو تمام ، وأشار إليه من حتمية التعرف الدقيق على الماهية ، والأداة ، ثم الوظيفة ، ومن الطبيعى أن تتسق رؤيته للوظيفة مع طبيعة فنه ، وكيف وجَّهَه فى اتجاهات معينة ، راح يوصِّفها ويصورها ، فإذا هو يبتغى بها - أول ما يبتغى - إرضاء البيئة المدحية والنقدية من حوله ، ومن هنا اختلط عنده المدح بالفخر ، وتكرر حرصه على تحديد فخره بدائرة شعره ، مما يجعل الموقف مزدوجا بين فهمه للأداة وفهمه للوظيفة ، وكأنى به لا ينطلق مفتخرا إلا بعد كد وعناء وجهد وعنت ، ولذلك راح يعرض جوانب من دقائق صنعته ، وهو عرض وظيفة شعره ، على نحو من قوله :

فلتلقينكَ حيثُ كنتَ قصائدٌ ... فيها لأهْلِ المكْرُماتِ مآربُ
فكأنَّما هى فى السَّماعِ جَنَادِلٌ ... وكأنما هى فى العُيونِ كَواكبُ
وغرائبٌ تأتيك إلا أنَّها ... لصنيعك الحَسَنِ الجميلِ أقاربُ
نِعَمٌ إذا رُعِيَتْ بِشُكْرٍ لَمْ تَزَلْ ... نِعَماً وإنْ لم تُرْعَ فَهْيَ مَصَائبُ (١)

فهو يخص بقصائده أهل المكرمات ، ولذلك يلتقى فيها الشكر بالاعتراف بجميلهم كما يلتقى فيها جمال الفن بكثرة العطاء ، وعلى هذا راح يعرض من دقائق صنعتها ما جعلها من خلاله جنادل ، إذا ارتبطت بالأسماع ، وكواكب إذا ارتبطت

---

(١) الديوان ١/١٧٤

بالبصر ، وربما وظَّف اللوحة كلها فى خدمة ما يفتخر به من شعره ، وقد يكتفى من توظيفها بانتشارها فى أنحاء الأرض ، كما يقول ويصور أيضاً :

وسَيَّارةٍ فى الأرض ليس بنازحٍ	على وَخْدِها حَزْنٌ سَحيقٌ ولا سَهْبُ
تَذُرُّ ذرور الشمس فى كلِّ بَلْدَةٍ	وتمضى جَمُوحاً ما يُرَدُّ لها غَرْبُ
عذارى قوافٍ كنتُ غيرَ مُدافعٍ	أبا عُذرها لاظُلْمَ ذاك ولا غَصْبُ
إذا أنْشِدت فى القوم ظلَّت كأنَّها	مُسَرَّةُ كِبْرٍ أو تداخَلَها عُجْبُ
مُفَصَّلَةٌ باللؤلؤ المُنْتَقَى لها	من الشعر إلاَّ أنَّه اللؤلؤ الرَّطْبُ (١)

وربما تجاوزنا الصواب كثيرا إذا زعمنا أن الشاعر قد وضع أبياتا بعينها لطرح جانب واحد من نظريته ، ذلك أن التداخل يشوبها ويحكمها جميعا ، وليس ثمة فصل قطعى بين المسائل أو الجوانب ، لأنه ينظم شعرا ، وليس بصدد تأليف كتاب يضبط منهجه أو يوزع فصوله ، ومن هنا يختلط حديثه عن الماهية بحديثه عن الوظيفة اختلاطا بيِّناً في مثل قوله :

إليْكَ أرَحْنا عازِبَ الشعر بَعْدَما	تمهَّل فى روض المعانى العَجَائِبُ
غرائبُ لاَقَتْ فى فِنَائك أنْسَها	من المَجْد فهى الآن غيرُ غرائب

فهو ينهى مطافه فى بلاط الممدوح ، ليبلغ بالشعر هناك مأربه ، وليسجل له الخلود الذى قد يزيد التوظيف الاجتماعى وضوحا لدى الممدوح :

ولو كان يفنى الشعر أفْنَاه ما قَرَتْ	حياضُكَ منه فى العصُور الذَّواهب
ولكنه صَوْبُ العُقول إذا انْجَلَتْ	سحائب منه أعقبت بسَحَائب (٢)

ومن خلال إحساسه بعظمة شعره ، وتضخيمه لمكانته يزداد جراَةً في مخاطبة ممدحه ، ويتجاوز - عندئذ - ما اشترطه النقاد من تجنب الأمر والنهى

---

(١) الديوان ١/١٩٦

(٢) الديوان ١/٢١٤

فى مخاطبة الممدوحين تأدبا معهم ، أو تحاشيا لقبح مواجهتهم ، فيحس أبو تمام أن شعره سلاح ماض أقوى من كل القيود النقدية ، خاصة حين يفهمه ممدوحه ، ويفهمون وظيفته التى يرمى إليها الشاعر من تخليد مكانتهم ومكانته أيضا ، وهو صاحب تصور الخلود الخاص بالشعر فى قوله الذى مر بنا من قبل :

ولولا خـلالٌ سنَّهَـا الشـعـرُ مـا دَرَى ... بُناةُ العُـلا مِن أيْنَ تُؤتَى المَكَارِمُ

ثم يقول وقد اطمأن إلى مكانته من خلال فنه ، ويعكس تمكنه منه :

أدعـوك دعـوة مظلوم وسـيلتُـهُ ... إنْ لم تكن بى رحـمـيـاً فـارْحَم الأدَبا

احفظ وسـائلَ شعـرٍ فيك مـا ذَهَبَتْ ... خـواطفُ البـرق إلاَّ دونَ مـا ذَهبَـا

يغـدوْنَ مُـغْـتَـرِبَاتٍ فى البـلاد فـمـا ... يَزَلْنَ يؤنِسْنَ فى الآفـاق مُـغـتـربا

ولا تُضيعَها فما فى الأرض أحسنُ من ... نظمِ القوافى إذا ما صادفت حسَبَا (١)

فالشاعر مازال يدور حول الوظيفة التقليدية للشعر من إرضاء ممدوحيه ، وكسب ودهم ، ولكنه مازال أيضا يضيف إليها من منطق الفخر ما يزيد الموقف عمقا وذاتية ، فهو يرى من عطاء شعره وقيمته ما يتجاوز العطاء المادي الذى يناله من ممدوحه ، بل يوقف الفهم على طبيعة الممدوح ، وكيف يبادر بمجازاته على فنه كما فى قوله :

ومـا كنتُ ذَا فَـقْـرٍ إلى صُلْبِ مَـالِه ... ومـا كان حَفْصٌ بالفَقِيرِ إلىَ حَمدِى

ولكن رَأى شُكْرى قِـلادَةَ سُـؤدد ... فـصـاغ لهـا سلْكاً بَهـيًـا من الرِّفْـد

فم فـاتَنى مـا عنده مِن حـبـائه ... ولا فاتَهُ من فاخِرِ الشِّعر مـا عندى

وكَمْ من كـريمٍ قـد تـحـضَّـر قَلْبُـهُ ... بذاك الثناء الغَضِّ فى طُرقُ المجد (٢)

ولكن الشاعر قد يبالغ فى توظيف الشعر فى إرضاء ممدوحيه ، وإن كان هذا

---

(١)نفسه ٢٣٧/١

(٢) الديوان ١٢٥/٢

- غالبا - يتم على مستوى الأبيات التى قد يعرض فيها لمنطق الوظيفة من هذا الجانب ، كما فى قوله شاكرا ممدوحه :

ولو انىَّ اســـتطَتُ لقـــام عنى   بشكرك مَنْ مَـشَى فـوقَ التُّـراب

بل يقبل لنفسه التشيؤ والتضاؤل - أحيانا نادرة - على نحو مما يصوره فى قوله لممدوحه :

كـتـبتُ ولو قـدرْتُ جـوًى وشـوقـاً   إليك لكنتُ سَطْراً فى كـتـابى (١)

ولا يكثر أبو تمام من هذا الموقف أو نظائره ، وإن كثرت عنده لوحات الشكر المتعددة التى لا يفتأ فيها ثناءه للممدوح ، ويسجل مكانته من نفسه ، فيقول على مستوى البيت الواحد :

لأشـكُـرَنَّـك إنْ لَـمْ أوتَ مِـن أجَـلـى   شُكراً يوافـيك عنِّى آخـرَ الأبد (٢)

أو ما يصدره - أحيانا - فى مستهل القصيدة :

يا مَـانحى الجـاه إذْ ضَنَّ الجَـوادُ به   شكريك ما عِشْتُ للأسماع مَمْنُوحُ (٣)

وحـين يحـول المـوقف إلى لوحـة فنيـة يكون قـد وظف أبيـاته فى الثناء والاعتراف والشكر لممدوحه فيقول :

سـاحْـمَـدُ نصْـراً مـا حَـيِـيتُ وإنَّنى   لأعلم ان قـد جل نصـر عن الحـمـد
تَجلَّى به رُشْـــدِى وأثْرَتْ بـه يَدى   وفـــاض به ثَمْـــدى وأوْرَى به زَنْدِى
فـإنْ يَكُ اربيـعـفـو شكرى على ندى   أناس فـقـد أربى نَداهُ على جُـهْـدى
ومـــازالَ منشـــوراً علىَّ نوالُهُ   وعِنْدِىَ حتى قد بَقِيتُ بلا « عندى »
وقَـصَّـر قـولى عنه من بعـد مـا أرَى   اقـول فـأشْـجى أمَّـةً وأنَا وَحـدَى
بَغَـيْتُ بشِـعْـرى فـاعْـتَـلاهُ ببَـذْله   فلا يبغ فى شعرِ له أحدٌ بَعْدى (٤)

---

(١) الديوان ٢٨٧/٢   (٢) الديوان ٧/٢
(٣) نفسه ٣٤٠/١   (٤) نفسه ٦٦/٢

وهو يبدو على قدر من المرونة حين يوازى فنه بعطايا ممدوحه ، خاصة أنه يفضل المبالغة - أحيانا - فى تصوير مكانة شعره والمباهاة به ، وفى أحيان أخرى يصور تقصير فنه عن تقدير عطاء ممدوحه ، وعلى أية حال فهى - هنا - المبالغة المطروحة بين كلا الموقفين ، ولذلك يبدو شديد الحرص إذا أوجز فى الصورة على بيان مراده منها بألفاظ تؤدى دلالة ما يريد على نحو قوله :

وكَمْ لك عندى من يَدٍ مُسْتَهِلَّةٍ علىَّ ولا كُفْرَان عندى ولا جَحْدُ (١)

وعلى هذا نستطيع أن نتبين من وظيفة الشعر كما فهمها أبو تمام أنها انتهت فى جانب منها إلى رسم المثل العليا ، أو القدرة المثلى التى ينبغى أن يهتدى بهديها من ابتغى سبل المجد ، فكأن دور الشاعر - إذا أخذناه من هذا المنظور البرىء - لا يتجاوز رصد حقائق قد يبالغ فى تصويرها ، ولكنه تصوير مهدَّف يوظف لخدمة المثل الأعلى ، والنموذج الذى يحسن أن يُحتذى ، ولذلك يجعل منه الحكمة والقول الفصل الذى لا يُعْتَرض عليه ولا يناقش ، فى الوقت الذى يجد فيه الجمهور تسليته وتثقيفه :

يُرَى حكمةً ما فيه وَهْوَ فُكاهة ويُرْضِى بما يَقْضِى به وهو ظَالم (٢)

كما يمكن أن نسجل من وظائفه التقليدية التى درج عليها شعراء المدح ذلك الموقف المتكرر عندهم من تصوير الاعتراف بفضل الممدوح ، وتقديم القصيدة له صك اعتراف بالجميل ، وإن كان أبو تمام لا يصفى ممدوحه بهذا الموقف كثيرا ، بل يضيف إليه - فى معظم من الأحيان - جوانب ذاتية من واقع فخره بفنه ومكانته من خلاله ، وبذلك يبدو التداخل واضحا فى حواره حول النظرية ككل : من أداة إلى وظيفة إلى ماهية للعمل الشعرى .

ولم يستطع أبو تمام أن يسقط من حسابه كل المتلقين من جمهوره ، بل حاول تطويع الوظيفة لإرضاء النقاد أولا ، وكأنه يعرض لهم فلسفة شعره ، ويكشف أبعاد

(١) الديوان ٩٢/٢

(٢) زهر الآداب ٦٤٤/٢

وجهة النظر التى يصدر عنها ، واستطاع فى نفس الوقت أن يرضى ممدوحيه ممن تكررت شهادتهم له كما تكررت نظائر لها من جموع من شعراء العصر ، فقد روى الصولى قال « حدثنا أبو أحمد عبد الله بن عبد الله بن طاهر قال : لما قدم أبو تمام إلى خراسان اجتمع الشعراء إليه فقالوا : نسمع شعر هذا العراقى ، فسألوه أن ينشدهم ، فقال : قد وعدنى الأمير أن أنشده غدا وستسمعون ، فلما دخل على عبد الله أنشده :

أهُنَّ عــوادي يوسُفٍ وصَــوَاحِـبُـهُ ... فـعَـزْماً فـقـدمـا أدْرَك السُّؤل طَالِبُـهْ

فلما بلغ إلى قوله :

وقلقلَ نَأىٌ مِن خُـراســانَ جَـأشَـهـا ... فـقلت اطمـئِنـىْ أنْضَـرُ الرَّوْض عَـازِبهْ

إلى قوله :

رعَتْهُ الفيـافى بعـد مـا كـان حِقْبَةً ... رعـاهـا ومـاءُ الرَّوض ينهلُّ سَـاكِـبُـه

فصاح الشعراء بالأمير أبى العباس : ما يستحق مثل هذا الشعر إلا الأمير أعزه الله (١) . وهكذا وجد شعر أبى تمام مجالا متمايزا لدى المتلقين ، وكأن التصور الوظيفى الذى أراد به كسب جمهوره قد آتى ثمارا طيبة ، ولا غرو فى ذلك إذا تعلق الأمر بشاعر مثقف ، ينتخب من الأشعار القديمة حماساته ، ويصنف منها ما يراه متطابقا مع مقاييسه النقدية ، كما راح ينتخب من أشعار المحدثين ، فمرَّ به شعر محمدبن أبى عُيينة المطبوع الذى يهجو به خالدا فنظرَ فيه ورمى به ، وقال : هذا كله مختار ، وفى هذا دليل على علم أبى تمام بالشعر لأن ابن أبى عيينة أبعد الناس شبها به ؛ وذلك أنه يتكلم بطبعه ولا يكثر فكره ويخرج ألفاظه مخرج نفسه ، وأبو تمام يتعب نفسه ويكد طبعه ويطيل فكره ويعمل المعانى ويستنبطها (٢) .

ولعل حرص أبى تمام على الاتساق بين شعره إبداعاً وتطبيقا وبين نظريته هو ما دفع الآمدى – مع حملته الشديدة عليه – إلى ذكر فضائله فى باب بهذا العنوان

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ١١٧

(٢) نفس المصدر ١١٨

« فى فضل أبى تمام » حيث ختمه بقوله « أما كان يكون هذا شاعرا محسنا يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه ؟ فكيف وبدائعه مشهورة ، ومحاسنه متداولة ، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك [1] ، فبمن تكرار الشهادة لفن أبى تمام ، ومحاولة تبين الأسس النظرية التي انطلق على أساسها مطبقا من خلال فنه ، يبقى له دوره مرموقا فى العصور التالية على امتداد الحركة الأدبية ، فيعجب منه المعرى بقوله (أى قول أبى تمام) :

فلو كان يفنى الشعر أفناه ماقرت ... حياضك منه فى العصور الذواهب

ولكنه صوب العقول إذا انجلت ... سحائب منه أعقبت بسحائب

إذ يقول عنه أبو العلاء وهو يغيظ به عنترة عن لسان ابن القارح فى رحلته الخيالية فى الغفران : أما الأصل فعربى ، وأما الفرع فنطَق به غبىّ ، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب ، فيقول - وهو ضاحك مستبشر - إنما ينكر عليه المستعار ، وقد جاءت العارية فى أشعار كثير من المتقدمين إلا أنها لا تجتمع كاحتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس مشيراً بذلك إلى قوله :

وجدتَ عوارى الحياة كثيرةً ... كأن بقاء المرءِ شعرُ حبيب [2]

ومما لامراء فيه أنه قد تجاوز أسلافه بالفعل ، بل تجاوز شعراء عصره بحكم طبيعة ثقافته وثراء عقله بها ، وهل كان عنترة أو غيره من شعراء الجاهلية وما بعدها ناقدا يقترب من طراز أبى تمام ؟ وهل عرف من هؤلاء الشعراء من يمزج الفكر بالشعور ويحول قياس المنطق ومنطق الفلسفة إلى منطق للفن ؟.

إذا كان هذا كله قد انتظر أبا تمام حتى يؤصل له من خلال شعره بقى من حقه علينا أن نتعرف على مكانته كناقد وشاعر فى آن واحد ، وخاصة إذا كان الأمر قد انتهى به إلى أن يتحول إلى صاحب نظرية ، ولعل هذه النظرية كانت دافعا

(١) الموازنة للآمدى ١/٤٢٢

(٢) رسالة الغفران ٣١٥

للمرزوقى فى شرح الحماسة لأن يقول بأن أبا تمام يختار ما يختاره من الشعر لجودته ، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته [1]، فهو يجمع فى رؤيته بين القوة الناقدة والقوة الشاعرة ، أو بين العقل وبين الشعور ، وإن كان المرزوقى ينفى أن يكون الشاعر ناقدا فى كل الأحوال « ولو أن نقد الشاعر كان يدرك بقوله لكان من يقول الشعر من العلماء - أى النقاد - أشعر الناس ، ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله ، ويقول الشعر الجيد من لا يعرف نقده » [2] .

كوليس من الدقة المطلقة - بالطبع - ما حكم به المرزوقى على الجمع بين الشعر والنقد لدى الشاعر ، وكأنما « فاته أن يلتفت إلى أن ابن المعتز وابن طباطبا والآمدى والجرجانى وغيرهم كانوا شعراء » [3] ، ولذلك يطلق الدكتور إحسان على أبى تمام مرة « الشاعر » وأخرى « الناقد » وهذا من حقه كشاعر ينظر إلى الشعر نظرة جديدة ، أو - بالأخرى - يتبنّى نظرية جديدة ، ويعبر عن ذلك فى عدد من المناسبات وعديد من القصائد » [4] .

ومن نفس المنطلق فى بنية النظرية عند أبى تمام انتهى الدكتور الريداوى إلى القول بأن ثمة تشابها بين أبى تمام الشاعر وعبد القاهر الناقد ، أبو تمام كان يعمل فكره كثيرا فى إنتاج الشعر ، وهو يدفع به دون أن يرحم مستمعه ، والجرجانى يعمل فكره كثيرا فى إنتاج النقد ، ويدفع به دون أن يرحم قارئه ، ولكن أبا تمام على ذلك وقع على أبكار المعانى والتقط - بغوصه المعروف عنه - نفائس الدُّرر ، ولذلك قال بعض نقاده : إنه وجد ما أضلته الشعراء » [5] .

لقد شغل أبو تمام بفنه ، وأدرك ضرورة البحث عن فلسفة واضحة فى أسلوب صياغته ، ولذلك سعى دائما إلى الجديد الذى اشتد شغفه به :

---

(١) شرح الحماسة ١٣/١

(٢) نفسه ١٤/١

(٣) د. إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب /٤٠١

(٤) د/ الشكعة : الشعر والشعراء في العصر العباسى ٦٤٤

(٥) د. محمود الريداوى / الحركة النقدية حول أبى تمام ٢٨١

وجـــديدةُ المَـــعْنَى إذا مـــعنى التى   تَشْقَى بهـا الأسمـاع كَانَ لَبـيسـا [1]

وكذلك كان سعيه إلى فصاحة الأداء الفنى والنقدى معا :

ومَنْ شَكَّ أن الجـودَ والبـأسَ فـيـهمُ   كَمَنْ شكَّ فى أن الفصاحةَ فى نَجْدِ [2]

إذ راح يسعى إلى يقين واضح فى شعـره ونقده ، يسنده الجديد دائما ، وهو جديد استطاع أن يبلوره ويصوره من خلال الولاء المطلق ، وتقديم طقوس الطاعة له فى بنية قصائده ، كما سنرى فيما بعد ، ومع ذلك الولاء يأتى دور الجديد في كشف جوانب ثقافة العصر ، واقتحامها عالم الفن من خلال عقلية أبي تمام ، وتنظيره للعملية الشعرية .

★ ★ ★

---

(١) الديوان ٢/٢٧٣

(٢) نفسه ٢/١٢٠

الفصل الرابع

أصداء الفكر فى بنية النص

١- الموقف من المقدمات :

بين الرفض .

و رمزية الأداء .

٢- المعالجة اللفظية :

التركيب .

حسن النسق .

البديع .

٣ - الأنساق التصويرية :

لوحات تشبيهية

التشخيص

١ - موقفه من المقدمات

بين الرفض.

ورمزية الأداء.

وقع أبو تمام ضحية صراعات نقدية أفرزتها القرون المختلفة ، وقد وُجد له مدافعون ينتصفون له ، كما رأينا عند الصولى فى (أخبار أبي تمام) ، ولكن موقف الخصوم بدا متعدد الاتجاهات ، وإن التقت - فى جملتها - حول فكرة محددة رددها نقاد العصر ، تنتهى إلى اتهام أبى تمام بكسر عمود الشعر العربى أو بخروجه عليه ، وأصبح هذا « الكسر » المزعوم لم سمى « بعمود الشعر » معياراً خطيراً لمؤاخذة أبى تمام ، ومخرجا خبيثا لتسجيل التفوق لمن هم على غير منهجه ، كما صنع الآمدى مع البحتري حين رصد له من المميزات ما عده عيوبا ونقائض فى فن أستاذه « لأن البحترى أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ومنصور النمرى وأبى يعقوب الخريمى المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى ، ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحبُ صنعة ، يستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه ، وعلى أنى لا أجد من أقرنه به ، لأنه ينحط عن درجة مسلم ، لسلامة شعر مسلم ، وحسن سبكه وجودة معانيه ، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب ، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته » [1] .

وعلى هذا النحو كان العنف والشدة والعنت سمة بارزة فى موقف الآمدى من أبى تمام ، وكأنه أراد أن يسلبه كل مقومات شاعريته على الإطلاق ، أوجب - بمنطقة هذا - إسقاط كل شعره من ديوان الشعر العربى ، لأنه ليس على مذهب الأوائل على حد تعبير الآمدى نفسه ، ويبدو هنا أن روح العبودية للقديم قد سيطرت على الآمدى ، وغلبت على من نهجه فى النقد ، حتى راح ضحيتها فى موازين النقد

---

(١) الموازنة ٩/١

أبو تمام لمجرد أنه مجدد ، وصاحب نظرية جديدة ، لم يستوعبها النقاد بعد ، وكأنهم أداروا لها ظهورهم فهم ليسوا على استعداد لتقبل ذلك الجديد المعقد ، ومن هنا تنتفى مسئولية أبى تمام تجاه هذه القضية ، وليس خطأ أن يتسلح بألوان من ثقافة العصر يؤاخذه عليها الآمدى على هذا النحو « وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شىء من صحيح الوصف ، وسليم النظر ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء »[1] .

ولا نريد هنا تتبع جمود الآمدى فى كل ما رصده بشأن أبى تمام ، فالأولى من هذا التجنى أن نتتبع الشاعر نفسه ، وخاصة إذا تبين لنا حقيقة ما يعيشه الناقد من محدودية الأفق ، حين يغلق أبواب التجديد ، ليجعل من شعراء الحضارة العباسية مطية للتراث الجاهلى ، عليهم أن يقدسوه إلى حد الاستعباد التام ، وهو منطق مرفوض - بالطبع - فى عالم النقد ، إلا إذا أضفنا إليه تلك الأحكام التى تتسم بالفوضى النقدية ، ويغلب عليها الطابع التأثرى الذى ينطلق منه الآمدى ، موجها سهامه الهزيلة إلى شعر أبى تمام الذى ربما عجز عن فهمه واستيعاب صوره ، وربما آثر السهولة وعدم الانخراط في حقل الكد الذهنى الذى عاش فيه الشاعر ، وربما اتضح لنا من هذا الحوار السريع أن فهم النقاد لعمود الشعر العربى قد انتهى إلى تحديده « بالصورة الفنية » بكل معطياتها وقسماتها بين الوضوح أو الغموض أو الإغراق فى التفاصيل ، كما يظل واضحا حول مطلبهم الأول أن يعمق الشاعر طريقة السلف باتباعها ، والسير على منوالها ، وعدم الخروج عليها حتى فى أدق

---

(١) الموازنة ٤٠١/١

جزئياتها ، ومن هنا بدت استعارات أبى تمام وتشخيصه من أضخم المشكلات التى استعصى على بعض النقاد فهمها فضاقوا به ، ورفضوا أساليبه فى بناء فنه ، من واقع استعماله للفظ وبنائه للصورة على السواء ، وهو موقف نتركه الآن – مؤقتا – لنتعرض أولا لموقف الشاعر من منهج القصيدة العربية ، وحرصه على شكلها النمطى التقليدى ، وهل كان خروجه على عمود الشعر مؤشرا لتمرده على القصيدة ككل ، أو خروجا على منهجها الفنى ، أم أن الموقف يحتمل تفسيرات أخرى ؟

لقد وجد أبو تمام ذاته فى مواجهة أعتى صورة من صور الصراع الفنى بين القديم والجديد ، فهناك ركام ثقافى ضخم قد استوعبه فى أشكاله المختلفة ، ومثل رصيدا ضخما من كيانه الفكرى ، وفى مقابله كمٌّ آخر من ثقافة العصر ، يعكس حجم التفاعل الحضارى للعرب مع الأمم المجاورة ، بحكم ازدهار حركة الترجمة للعلوم المختلفة ، الأمر الذى يدفع الشاعر – دفعاً – إلى اختيار حائر بين القديم أو الجديد ، وكلاهما ليس عسيرا عسر المجاهدة التى يتطلبها منه الموقف، حين يحاول المزاوجة بينها ، أو القيام بمصالحة فنية – إذا جاز هذا التعبير – تأخذ من كل المصادر ، لتمزج بينها ، لعلها – بذلك – تفرز فنا جديدا ، تلتقى فى إطاره الأصول القديمة مع الفروع المستحدثة والوافدة ، ويبدو لى أن هذا هو ما صنعه أبو تمام بالفعل ، وتحمل – بسبب منه – سخط النقاد الذين أراحوا أنفسهم من ثقافات العصر منذ ركنوا إلى القديم ، واستسلموا لمقولاتهم حول قداسته وكماله منذ تصوروا أنه « لا جديد تحت الشمس » وأن كل شيء قد قيل ، وليس فى الإمكان أفضل مما كان ، فإذا ما حاول أبو تمام رفض هذا التصور جاء موقفه مفزعا لبعض النقاد ، فكيف يجمع فى الشعر بين كل هذه العناصر المعقدة ، وكيف يدخل فيه العنصر العقلانى وعناصر الصنعة المختلفة لتتفاعل مع الوجدان والشعور ؟ .

فإذا ما سلمنا بدقة أبى تمام – طبقا لهذا التصور – ومن واقع استمراره فى محاولاته الفنية الجادة للانتصار لمذهبه – بصرف النظر عن سهام النقد التى

أهمل الكثير منها – رأينا الشاعر ينطلق بحذر شديد وحرص واضح على تقاليد القصيدة العربية الموروثة ، وكأنه لم يعد يجد مجالا ينفذ منه إلى تسجيل ثقافته إلا من خلال الصورة الشعرية أو « عمود الشعر » ، أما منهج القصيدة فلم يخرج عما اصطلح عليه القدماء حوله إلا قليلا ، وظلت القاعدة فى شعره مؤشرا من مؤشرات الالتزام به ، والأخذ بصورته القديمة ، فإذا هو مادح من طراز القدماء ، ولكنه قلق بكثير من أفكاره الجديدة ، خاصة حين يتأمل بعقله ما يصنعه على مناهج أولئك القدماء ، وهل يقبل إعادة النظر فيه ومناقشته أم يستسلم له ؟ وعلى هذا راح أبو تمام يرضى نفسه – على الأقل – برصد بعض المواقف له من منظور رفض الطلل أحيانا ، أو محاولة تغييره من حيث المدلول والرمز إلى طلل نفسى فى أحيان أخرى ، ولكنه – مع هذا كله – لم يكن ليسلم من تصوير الطلل ، تسجيلاً لاستمرار ولائه للقديم ، حتى ينجو من تهمة العقوق التى وجهها إليه النقاد خاصة من بيئة اللغويين .

وعلى هذا نستطيع أن نتعرف على رحلة أبى تمام مع الطلل كما رآه ، وناقشه غير مقتنع بوجوده فى القصيدة لعدم جدواه ، ولكنه يستنكف أن يغضب منه التراثيون بصورة عامة ، فصدر عنه – أيضا – لمجرد إشباع الحاسة التراثية التى كمنت فى أعماقه ، ورسخت فى ذهنه أصولها ، وبرزت فى تلك المواقف التى حاول فيها أن يعمل عقله ، للتعرف على حقيقة الطلل ، واستكشاف جدواه ، وبالتالى تنتهى إلى رفضه – بنفس سياقاته – فى عصور الحضارة ، مما يطرحه قوله آملا فى التضحية بالطلل فى سبيل المدح :

طاب فيه المديحُ والتذَّ حتى ... فاق وصف الدّيار والتّشبيبا [1]

بل تراه يضم إلى مقدمة الطلل حديث الغزل أيضا ، بما يتضمنه من نسيب أو تشبيب ، وعليه راح يرفض ما سنَّه امرؤ القيس من صور البكاء فى « قفا نبك » فيقول :

---

(١) الديوان ١/١٦١

فـعليـه السـلامُ لا أشـركُ الأ طلال فى لَوْعتى ولا فى نَحِيبى [1]

وفيه يكاد يُفقد الطلل وظيفته النفسية التى ارتضاها القدماء حين وقفوا أمامه باكين مستبكين مَنْ معهم من الرفاق ، ولذلك يعرض الموقف فى شكل أكثر تقريرية قائلا :

مِنْ سَجايا الطلُّول الا تُجيبا فصوابٌ من مُقْلَةٍ أنْ تَصُوبا [2]

وإن كان لم يستمر طويلا على هذا النهج ، حيث تغير الموقف لديه فى كثير جدا من شعره ، وكأن هذه المواقف ظلت مجرد لحظات تأمل ، اعترض فيها على ضرورة التقديم الطللى ، ولكن قوة جذب التراث كانت أشد وأقوى ، فإذا بالشاعر يبدو حائرا بين موقفين آخرين : أخذ فى الأول منهما بالصورة الطللية الموروثة ، وحاول في الثانى التعديل فيها ، والإضافة إليها ، سواء من خلال مؤثرات ثقافية أضافها ، أو من خلال رمزية الأداء التى تعامل مع الطلل من خلالها .

ونبدأ معه واقعية إحساسه أن المقدمة ضرورة ، لأنها تخفف من جفاف القصيدة ، وتلين ما صلب منها - على حد تصويره - فى قوله :

فدونكها لَوْلا لَيَانُ نسيبها لظلَّت صلاب الصخر منها تَصَدَّعُ [3]

وهو المنطلق الذى اندفع إلى الطلل ، ليصوره فى مواقف كثيرة على نحو قوله :

مَن ألمَّ بها فقال : سلامٌ كمْ حَلَّ عقدةَ صبره الإلمام ؟

وقفُوا علىَّ اللوم حتى خيَّلوا أن الوقوفَ على الديار حرام ! [4]

حيث ينكر على من ينكر عليه حديث الطلل موقفه ، ويرى الطلل هنا ضرورة نفسية تريحه من كثير مما يعانيه ، ولذلك راح يعرض الموقف بصورة أكثر وضوحا وعمقا فى قوله :

---

(١) الديوان ١١٩/١

(٢) نفسه ١٥٧/١

(٣) نفسه ٣٣٤/٢

(٤) الديوان ١٥٠/٣

ليس الوقوف بكُفْء شوقك فانْزل ... تبلُّ غليلاً بالدموع فتَبْلُل

فلعلَّ عَبْرَةَ ساعةٍ أذْرَيْتَها ... تشفيك من إرْبَابِ وَجْدٍ مُحْوِل (١)

إذ يوقف الصورة عند وظيفتها النفسية ، فوقوفه الطللى لا يعادل شوقه ، ولكنه فقط يجد راحته من خلال تلك العبرة التى يسكبها ، لعلها تشفيه من بعض وجده ، معيدا إلى الأذهان ما صوَّره امرؤ القيس فى بيته المشهور :

وإن شِفَائى عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ ... فهَلْ عندَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّل ؟

وكأن أبا تمام يعيد المشهد ثانية فى قوله :

إنْ شِئْتَ ألاَّ ترى صَبْراً لمُصْطَبِر ... فانظُرْ على أى حال أصبح الطَّلَلُ

كأنَّما جاءَ مَغْنَاهُ فغيَّرَهُ ... دموعُنا يومَ بَانوُا وَهْىَ تنهمل (٢)

وكأنه قصد قصدا إلى مزيد من الموقف ، حيث يتقمص شخصية الشاعر القديم ، ليعيش التجربة بكل أبعادها النفسية ، وإن بات واضحا - وهذا بدهى - أن الطلل هنا ليس واقعا فى عصور الحضارة ، إلا من خلال ما ثقفه الشاعر من مواقف القدماء ، فهو - فقط - طلل نفسى يرمز من خلال الشاعر إلى مأساته أو يعكس حالته النفسية التى يضيق بها ، وكأنما ضاق به التجديد هنا ، فلم يجد من الطلل ملجأ إلا إليه ، وهو - بهذا الشكل - يسجل للتراث ولاءه من ناحية ، ويوظف الطلل فى تخفيف حدة آلامه النفسية من ناحية أخرى ، حتى يتحول الموقف عنده من حدود البيت أو البيتين إلى إطار لوحة متعددة الأبيات ، يحكى فيها جوهر واقعه النفسى قائلا :

ما فى وقوفك ساعةً من بَأس ... تقضى ذمام الأرْبُعِ الأدْرَاس

فلعلَّ عينكَ أن تُعين بمائها ... والدمع منه خاذلٌ ومُوَاس

(١) الديوان ٣٢/٣

(٢) الديوان ٦/٣

لا يسعد المشتاق وسنان الهوى   يبس المدامع بارد الأنفاس

إن المنازل ساوَرَتْها فرقةٌ   أخلت من الآرام كلَّ كناس

من كل ضاحكة الترائب أرهفت   إرهاف خُوط البانة المَيَّاس (١)

فهو يتعرض للوحة الطلل مرتديا زى الشاعار الجاهلى ، ومتقمصا شخصيته ، ومؤديا الدور ببراعة فائقة ابتداء من « الوقوف » إلي « الأربع » ، « الأدراس » إلى « البكاء » ، وتوصيف الدمع بين « خاذل » و « مواس » إلى « المنازل » وما حدث لها من « البين أو الفرقة » وما حل بها بعد رحيل أهلها من إقفار كناسها من « آرامها » ، فهو يبالغ فى تصوير وحشة المكان على عادة الجاهلين ، ولكنه يسجلب بين ثنايا اللوحة ذلك الموقف النفسى الذى يوظف له الطلل ، فهو لا يحتاج إلى الوقفة الطويلة التى وقفها الشاعر الجاهلى ، يتفرس فى معالم الطلل على نحو ما صوَّر زهير :

وقَفْتُ بها من بعد عشرين حِجَّةً   فلأياً عرفْتُ الدارَ بعد توهُّمِ

ولكنه لا يريد من الوقفة الإطالة فيها - على هذا النحو - أو غيره ، بل يوجز فيه إلى الدرجة التى تكفى لإراحة نفسه من متاعبها وعنائها ، ولذلك تراه يمزج - سريعا - بين حديث الطلل وبين الموقف الغزلى الذى قد يريحه - نفسيا - إلى حد بعيد .

وقد يزداد استغراق الشاعر - فنيا - فى لوحة الطلل ، وهنا يبدو العمل الفنى الذى ينطلق من خلاله إلى القدماء ، يستنهضهم ، ويذكرهم بما قالوا فيه من زمن بعيد ، فيذكرنا بامرئ القيس ، وطرفة ، وزهير فى لوحاتهم الطللية حين يقول :

درسَتْ صفائحُ كيدهم فكأنما   أذكَرْنَ أطلالاً ببرقة ثهْمَد (٢)

مشيرا بذلك إلى طرفة فى مطلع معلقته :

لخَوْلةَ أطلالٌ ببُرْقَة ثَهْمَدِ   تلوح كباقى الوَشْم فى ظاهر اليد

---

(١) الديوان : ٢/٢٢٤   (٢) الديوان ٢/١٤٠

وكذلك فى قوله :

قِفَا نُعْطِ المنازلَ من عُيون | لها فى الشوق أحساءٌ غِزَارُ
عفت آياتُهن وأىُّ ربع | يكون له على الزمن الخِيَارُ
أثافٍ كالخدود لُطِمْن حُزْناً | ونؤى مثلما انفصَم السِّوار (١)

حيث يشير إلى « الأثافى السفع » عند زهير ، و « قفا نبك » عند امرىء القيس فى لوحاتهما الطللية ، ثم يستعرض من مقومات المشهد الطللى الجاهلى « العفاء والإمحاء » و « الربع » و « النؤى » بالإضافة إلى « الأثافى » و « الآيات » والبكاء الذى صوره مراراً . ومع هذا الاستغراق فى الحوار من خلال الطلل تكاد تتوطد به صلته فيسقط من خلاله مشكلاته ، ويطرح جانبا من واقعه النفسى بما غلب عليه من الحيرة ، وما قد يسيطر عليه من الاضطراب ، فيرسم اللوحة ناطقة بكل ذلك القلق والتوتر فى قوله :

لا أنتَ أنت ولا الديِّارُ ديار | خفَّ الهوىَ وتولَّت الأوْطَار
كانت مجاوَرَةُ الطُّلول وأهلها | زمناً عذاب الورْد فهى بحار
أيَّام تُدْمى عينه تلك الدُّمَى | فيها وتقمر لُبَّه الأقمار
إذ لا صَدوفُ ولا كنود اسماهما | كالمنَيَيْن ولا النَّوار نوار (٢)

فمع الحيرة النفسية تتجاوب الصورة التى يبنى مقوماتها من هذا النفى لأن تكون صاحبته هى ، ولا تكون الديار ديارها فهى الآن دمار وخراب ، ولكنه حين يجتاز حواجز الزمن يستعرض رونق الحياة عبر الماضى قبل تحول التجربة كلها إلى طلل أفقد الأشياء بهجتها ، بل يكاد يفقد الأسماء دلالتها الحقيقة .

وهنا تزداد المواقف دلالة عند أبى تمام على ترجمة واقعه النفسى ، حتى إذا اقتحم غمار فلسفة حياته وجد للطلل مكانة خاصة من تلك الفلسفة ، فطرح

(١) الديوان ١٥٣/٢
(٢) الديوان ١٦٦/٢

الموقف محيًّا الطلل ، ومؤكدا رمزية الوقوف عليه ، ومفلسفا دوافعه إليه فى قوله :

حُـيِّـيت من طلل لم تُبْقِ لى طلَلاً ... إلاّ وفـيـه أسًى ترشـيـحـه الذِّكَـرُ

قـالوُا أتبكى على رسمٍ فـقلت لهم ... من فاته العين هـدَّى شوقَهُ الطلل (١)

حيث يجعل الطلل بمثابة الذكرى الباقية التى تستحوذ على فكره ، وتستثير عواطفه بعد رحيل صاحبة الطلل ، وكأنه بذلك يضعه فى حجمه الطبيعى من إطار التجربة الغزلية ، ليصبح بمثابة معادل موضوعى بمدلول المكان ، وتغاير الزمان ، بعد رحيل صاحبة الشاعر ، ولم يكتف أبو تمام بما صنعه مع صورة الطلل فى مثل هذا الإطار الذى رأيناه من خلال شعره ، ولكنه حاول أن يضفى عليه - أحيانا أخرى - بعض الملامح الإسلامية ، وكأنه يريد بذلك أن يبرز موقفه كشاعر عباسى من خلال هذا الموروث الجاهلى ، فيبدأ بإخراجه من حيز الزمن المحدد له ، إلى العصر التالى مباشرة ، وكأنه - فقط - يأتى بالموقف هنا تبريرا لتعامله من خلاله، فكان من هذا الحس الإسلامى ما نجده فى مثل قوله :

طَلَلٌ عَكَفْتُ عليـــه أســـالُه إلى ... أنْ كـاد يصـبحُ ربعُـهُ لى مَـسْـجِـدا

وظللت أنشُـــدُه وأنشـــدُ أهْلَهُ ... والحـزن خِدْنى نَاشِداً أو مُنْشِدا (٢)

حيث يصور عكوفه في الربع بالاعتكاف فى المسجد ، انطلاقا من تأثره بالعبادات الإسلامية ، ثم يكاد يدل على هذا المنحى الإسلامى حين يلتقط سريعا من كعب بن زهير فى مطلعه « بانت سعاد » قوله :

سـعِـدَتْ غُـرْبَةُ النَّوَى بسُـعَـادِ ... فـهـى طَوْعِ الإتهـام والإنْجَـادِ (٣)

ولم يكن الطلل هو الصورة الوحيدة من صور المقدمات الموروثة التى تعامل معها أبو تمام ، وأعاد معالجتها ، ولكنه أخذ من حديث الشيب وذكريات الشباب ما

---

(١) الديوان ٢/١٨٥

(٢) الديوان ٢/١٠٢

(٣) نفسه ١/٣٥٦

يتسق مع الأبعاد النفسية المحكومة بذلك البناء الطللى ، ولكنه ربما أضاف إلى حديث الشيب والشباب - أيضا - وظيفة أخرى يشد بها بناء القصيدة ، لتلتحم جزئياتها من خلال تناقضات ما يصوره فى المقدمة ، مع ما يعرضه فى الموضوع، ذلك أن شيب الشاعر وآلامه يقابلها تصوير شباب الممدوح وفتوته ، على وصفه فى مثل قوله :

ضَمّ الفتاءَ إلى الفتوة بَرْدُه   وسقاه وسْمِىُّ الشباب الصيِّبُ (١)

أوقوله لممدوحه أيضا :

أنت الفتى كل الفتى لو أنَّ ما   تُسْدِيهِ فى التأنيب فى الإسعاد (٢)

وكذا قوله :

نِعْمَ الفتى عُمَرٌ فى كلّ نائبةٍ   نابَتْ وقلْت له « نِعم الفتى عمر (٣)»

وقوله أيضا :

سَيَبْتعثُ الرّكابَ وراكبيها   فتىً كالسّيف هَجْعَتُه غِرَارُ (٤)

أو قوله على نفس النهج :

يطولُ استشارات التجارب رأيه   إذا ما ذوُو الرّأى استشاروا التّجَاربا (٥)

إذ يبدو حرصه على تصوير فتوة ممدوحه دافعا إلى تكرار الصور ومعاودة الصياغة ، على نحو قوله جامعا أيضا بين فتوة الشباب وحكمة الشيوخ أو رزانة الكهولة :

كهْلُ الأناة فتى الشّذاة إذا غدا   للحرب كان القشعم الغطريفا

---

(١) الديوان ١٣٢/١
(٢) نفسه ١٢٦/٢
(٣) نفسه ١٨٨/٢
(٤) نفسه ١٥٥/٢
(٥) نفسه ١٤٤/١

واخُو الفَعال إذاَ الفَتَى كلُّ الفَتى   فى البأس والمعروفِ كانَ حَليفا [(1)]

فكل هذه الصور إنما يوردها على سبيل المزاوجات المتناقضة مع حديث الشيب ، كما درج عليه غيره من الشعراء ، بما تحمله من معانى الانهزامية والسلبية، وصور الانسحاب أمام مقومات الحياة ، وهو ما كاد يلخصه ويوجزه أبو تمام فى بيت واحد حقَّر فيه من شأن الشيب قائلا :

لَوْ رأى اللهُ أن للشَّيْب فَضْلاً   جاوَرَتْهُ الأبرارُ فى الخُلْد شِيبَا [(2)]

حيث يجمع كل آلام الشيب ، ليبلورها من خلال الموقف الدينى الغيبى الذى استعان به فى هذا البيت ، ولعله أجاد استغلال هذا الطابع الدينى أيضا بشكل مباشر حين تجاوز منطق التحية التقليدية للطلل ، ألا عم صباحاً ، وغيرها إلى إلقاء تحية الإسلام ، على نحو قوله جامعا بين خطاب الطلل وخطاب ممدوحه :

سلامُ الله عِدَّةَ رَمْلِ خَبْتٍ   علىَ ابن الهَيْثم الملكِ اللُّبابِ [(3)]

وكذلك الحال فى المقدمات الغزلية التى حاول إضفاء العنصر الدينى عليها- أيضا - على سبيل الإيجاز فى قوله :

سيَّافَةُ اللَّحظ يغدُو طرفها   بالسِّحر فى عُقَد النُّهى نَفَّاثا [(4)]

إذ يكاد يسحب كل تجديده وإضافاته على تلك العناصر الثابتة ، سواء فى المقدمات ، أو ما يتبعها ويكملها من حديث الظعائن ، أو رحلة الشاعر التى يمزجها بالمؤثر الإسلامى أيضا ، كما قال فى إحدى صوره :

حدَوْنَاها الوَجَى والأيْنَ حَتَّى   تجاوزتِ الركوعَ إلى السُّجُودِ [(5)]

---

(١) الديوان ٢/٣٨٢
(٢) الديوان ١/١٦١
(٣) نفسه ١/٢٨٢
(٤) نفسه ٢/٣٥
(٥) نفسه ٢/٣٥

وفيما عدا هذه المحاولات من صور التعديل أو الإضافة بدا أبو تمام شاعرا مخلصا لتراثه ، حريصا على أن يصوغ قصائده على النهج التقليدى ، مع محاولة الربط الدقيق بين مقدمات القصائد ، وبين موضوعاتها ، استجابة منه لتكوينه العقلى ، واتساقا مع ثقافته الجديدة ، مع الاحتفاظ بطابع الولاء والصدور عن القديم فى ظلال الطابع الجديد .

وقد رأيناه - على منهجه الاستقصائى - يتعرض للطلل بكل أبعاده ومعالمه إذ راح يؤصل لبعض منها ، ويهاجم بعضها الآخر ، ويشير إلى إفادته من بعض أهله من القدماء ، ويحرص على تسجيل التحوُّلات النفسية المختلفة التى يمكن للطلل فى ظلها أن يعيش فى أى من العصور ، من منظور رمزية الدلالة وعمق الأداء فى تصور الموقف النفسى ، وتظل المتناقضات واضحة في فكر أبى تمام وخاصة حين يندفع إلى الهجوم على الطلل - حينا - ثم يعمد إلى بكائه في معظم الأحيان ، وإن كانت هذه التناقضات تزول أمام عمق المادة التراثية التى رفض الشاعر أن يتبرأ منها ، ولعله عجز عن ذلك ، وكذلك كان عنف تيار الحضارة ، ومقومات العصر مما عجز عن مقاومته أو التصدى له ، فالتقى الهجوم لديه بالدفاع حسب طبيعة الموقف ببُعْدَيْه النفسى والفنى على السواء .

وتبقى ملاحظة أخيرة فى هذا الموقف تتعلق - أساساً - بالجانب الهجومى الذى صبه أبو تمام على الطلل ، إذ لم يكن سباقا فيه ولا أوّلا ، ولعلنا فى غير حاجة - هنا - إلى التذكير بمحاولات عديدة لكثير من الشعراء قبل أبى نواس شغلتهم قضية الطلل حتى منذ العصر الجاهلى نفسه ، إذ رفضته طائفة الصعاليك طبقا لفلسفة حياتهم القلقة المضطربة ، كما رفضه غيرهم من الشعراء وخاصة حين حاولوا المعن فى طبيعة المقدمات الطللية ، بدليل ما نجده فى بطون دواوين العصر الجاهلى نفسه من قصائد كثيرة نظمها أصحابها من شعراء العصر بلا مقدمات ، أو أوجزوا فيها ، واكتفوا بنظمها فى فن المقطوعة الشعرية دون القصيدة.

وخلاصة القول فى طلل أبى تمام أنه ظل مؤشرا صادقا لما احتوته عقلية

الشاعر من حس تراثى أدرك قيمته فكان من أغلى ممتلكاته ، ثم ذلك الحس العقلى والحضارى الذى لم يستطع إلا أن يأخذ منه بأطراف متعددة ، الآمر الذى انعكس - بدوره - فى عدم توحد موقفه من الطلل ، إذ لم يكن شعوبيا يعادى الطلل ولا هو يكره أهله ، ولكنه بدا شاعراً مثقفاً من أصحاب الثورات الفنية الجادة التى نأت بنفسها عن شبهات التطرف الشعوبى ، فكان له أن يأخذ من الطلل موقفا فنيا حينا على سبيل تصويره ، وأحيانا بقصد التجديد فى دلالته ، وتعميق رموزه مما يبدو فيه ذاتى الأداء إلى حد بعيد .

* * *

٢ - المعالجة اللفظية

- التركيب.
- حسن النسق.
- البديع.

١ - التركيب

رأينا أبا تمام شديد الحرص على المنهج منذ تردُّد فى إبداء آراء قطعية له فى المقدمات ، فجاءت معظم قصائده مطابقة للمنهج التقليدى الموروث ، وبقيت له محاولات متعددة لفلسفة ما يأخذ به ، أو ما يرفضه أيضا ، وقد وجدناه في قصيدته البائية في (عمورية) يقدم لها بحديث حكمى ، يستكمله بلوحة التقجيم التى عرضها ، وهنا نجد التحول ظاهرا فى محتوى المقدمة وإن ظلت بنيتها وصدارتها للقصيدة واردة على نفس النسق القديم ، ولكن المحتوى قد يبدو جديدا تماماً من خلال ممارسات واقع العصر من ناحية أخرى ، على أن أبا تمام لم يكن يقف ذلك الموقف الانفعالى ذاته فى كل قصائده ، إذ كان منها المدائح التقليدية التى التزم فيها بأصول المنهج القديم ، وإن حاول أن يجد مجالا للتجديد ، أو الإضافة ، أو إثبات ذاته وثقافته ، فمن خلال معطيات أخرى تتقبلها القصيدة من غير منهجها ، مما قد نكتشفه في كيفية تركيب الجملة ، أو طبيعة الصناعة اللفظية التى بدا فيها متأنيا هادئا ، قادرا على الانتقاء وإجادة الاختيار لألفاظه ، حريصا على صياغتها وتركيبها فى مواضعها من شعره .

ولعل المحاولة المكررة فى ديوان أبى تمام ترتبط بمعالجة الألفاظ من خلال « التورية » ، أو من استخلاص دلالات متعددة من الاشتقاقات اللفظية ، أو محاولة إخراج كل الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللفظ ، والتى يمكن استكشافها من تكراره ، أو حتى من تكرار مشتقاته ، على نحو ما نجد فى قوله فى البيت المشهور الذى ذكره الصولى دلالة على معاناة أبى تمام :

شـرَسْتَ بَلْ لِنْتَ بَلْ قَـانَيْتَ ذَاكَ بِذَا ... فأنت لاشك فيك السَّهل والجَبَلُ (١)

(١) الديوان ٣/ ١١ . قانيت ـ خلطت ، المقاناة : المخالطة .

حيث راح ينتقى مقومات الشطر الأول من دلالات الفعل الماضى التى تلتقى فيها المتناقضات فى نهاية المصراع « بل قاينت ذاك بذا ، أى الليونة بالشراسة » ليؤكد الدلالة تصويرا من خلال الموقف الذى يعود إلى تأكيده بالضمير ، وبالتوكيد اللفظى على طبيعة المتناقضات التى توازى الشطر الأول ، حيث يأتى بالجبل قرينا « للشراسة » وبالسهل قرينا « للين » ، وعلى هذا النحو - وأشباهه - كانت صنعته اللفظية المتأنية ، تلك التى تقود إلى طرح الصور الجزئية ، ورسم اللوحات الكبرى التى عرفت لدى النقاد ، بما فيها من تعقيد وصعوبات ، لأنها تحتاج أيضا فى فهمها إلى أكثر من قراءة ، مع وقفة متأملة عند طريقته فى تركيب الألفاظ ، واختيارها ، وترتيبها ، ففى عرض ذكريات الشباب تراه ينتقى من معجمه الخاص ما يطرحه قوله :

ليـــالينا بالرَّقـــتَـــيْن وأهلهـــا   سقى العهدَ منك العَهْدُ والعَهْدُو العَهْدُ (١)

حيث يستدعى بذاكرته لياليه عبر الماضى فى الرقتين ، ليدعو لذلك العهد الذى يستدعيه ، وهو ما عهده من خبرته بالأيام ، فيدعو له بالسقيا راصدا معها دلالات متعددة للفظ « العهد » فيشير بها إلى المنزل ، أو اللقاء فى الأولى ، ثم يشير بالثانية إلى المطر ، أو السحاب ، والثالثة إلى دمعه الذى عهدته منه تلك الذكريات ، فهو يخاطب الليالى ليسقى المعهود منها بتواصله فيها ، وتنظيمه لها ، مما يؤكده دعاؤه بدلالاته المختلفة التى عمد إلى استخراجها من تكرار كلمة «العهد» أربع مرات فى البيت الواحد .

وعلى نفس المستوى من الحرص فى الصياغة ، وانتقاء الألفاظ بدلالتها المختلفة من خلال السياق أو التركيب ، يقول أبو تمام :

من كـان أحـمـدَ مـرتعـاً أو ذمَّـةً   فـالله أحـمـدُ ثم أحـمـدُ أحْـمَـدَا (٢)

---

(١) نفسه ١٠٤/٢

(٢) الديوان ١٠٤/٢

إذ يدافع فيه عن ممدوحه ذاكرا اسمه فى الشطر الأولى ، وفى عجز البيت فهو يرد العجز على الصدر من خلال اسمه (أحمد بن عبد الكريم الطائى) ، وبين تكرار الاسم يورد من مشتقاته فعل الحمد الذى يسنده إلى الله سبحانه وتعالى ، ثم يكرره فى مجال حمده لممدوحه ، وثنائه عليه ، وكأنه يعجب بصفته ، فيورد فى نفس القصيدة :

وأنا الفداءُ إذا الرماح تشاجَرت   لك والرِّماح من الرماح لك الفِدَا

فيرد العجز على الصدر أيضا بكلمة « الفداء » التى يخففها فى عجز البيت للضرورة ، ومعها يكرر كلمة الرماح فى حالة التداخل أو التشاجر - على حد تصويره - وعندئذ يجعل من نفسه فداء لممدوحه ، ثم يجعل من الرماح - أيضا - فداء له من رماح أعدائه ، فهى تحميه منها ، أو على صيغة الدعاء يتمنى أن تذهب جميع الرماح فداء له من الرماح في مشهد القتال .

وكثير عنده ذلك التعامل مع الألفاظ ومعالجتها من منطق رد الأعجاز على الصدور ، على النحو الذى كرره حتى يكاد يصبح ظاهرة شائعة فى أبيات قصائده ، ومن ذلك - على سبيل المثال فقط ، وليس الحصر - لكثرتها - قوله :

ويحسبُ ما يُفيد بلا نوال   وتعطى ما تُفيد بلا حساب

ويغدو ما يثيبُ بلا نوال   ونَيْلُك كلُّه لا للثواب [1]

حيث يرد العجز على الصدر من خلال الاشتقاق فى « يحسب » و « حساب »، كما يرد مرة أخرى فى نفس البيت فى تكرار لفظ « ما يفيد » و « ما تفيد » على الصيغة الفعلية في كل منهما ، وفى البيت الثانى يعتمد على الاشتقاق فى « يثيب » و « الثواب » في رد العجز على الصدر ، وكذلك في « نوال » فى نهاية المصراع الأول ، و « نيلك » في مستهل المصراع الثانى .

---

(١) الديوان ٢/٢٨٤

وربما اختار من الألفاظ ما يطاوعه فى التركيب ، حين يرصد المقدمات التى تتعدد لديه لتقود إلى نتائج طبيعية من جنسها ، كما يقول :

وإذا رأيت أبا يزيد فى ندًى	ووغًى ومبدئ غارة ومعيدًا
يقرى مرجّيه مشاشة ماله	وشبا الأسنة ثغرة ووريدا
أيقنت أن من السماح شجاعة	تدمى وأن من الشجاعة جودا (1)

فهو يبنى نتيجته على مارسمه من جزئيات الصورة كما عرضها فى البيتين الأول والثانى ، مع انتقاء الألفاظ من حيث موقعها الصوتى ودلالاتها المعنوية من «ندى» و « وغى » و « مبدئى » و « معيد » ، حتى إذا رصد النتيجة جمع فيها بين المتناقضات ، فإذا سماحته صورة من شجاعته ، وإذا بشجاعته صورة من صور كرمه وجوده ، ثم يعيد العجز على صدر البيت أيضا .

وربما اتخذ أبو تمام من هذه المواقف اللفظية وسيلة جادة إلى الأداء التصويرى الدقيق ، فهو يبدأ منها ، ليصل إلى الصورة الكبرى التى يريد رسمها لممدوحه ، كما فى قوله فى مدح الحسن بن وهب :

قد أثقب الحسن بن وهب فى الندى	نارًا جلت إنسان عين المجتلى
مأدومة للمجتدى موسومة	للمهتدى مظلومة للمصطلى
من منّةٍ مشهورة وصنيعة	بكرٍ ، وإحسان أغر محجل (2)

إذ يعتمد على الاشتقاق فى مشهدالنار التى ثقبها الحسن بن وهب فى الندى - على حد تصويره - فهى « تجلى » إنسان عين « المجتلى » وهو يعتمد - بعد هذا - على حسن النسق فى توزيع الصورة ، حيث ترد « مأدومة » و « مظلومة » وفى الحالات الثلاث ترتبط الدلالات بأسماء الفاعلين التى ربطها بها من « المجتدى » « المهتدى » و « المصطلى » ، حتى إذا ما نظم البيت الثالث زاد حرصه على

---

(1) نفسه ٢/٤١٨

(2) الديوان ٢/٢٤

التقسيم الصوتى فى توزيع الأسماء والصفات من « منة مشهورة » و « صنيعة بكر » و « إحسان مجحَّل » .

ويبدو أن أبا تمام قد أحس القيمة الصوتية التى يمكن أن تنطق بها الألفاظ ، بالإضافة إلى معانيها ، فرصد منها كمًّا هائلا فى شعره ، تنبعث منها موسيقى يستمتع بإيقاعها المتلقى من ناحية ، وهى تتسق مع الأداء المعنوى لها من ناحية أخرى ، على نحو ما يرد فى قوله :

جَـزْنَ الصـفـات روادفـاً وسَـوالفـا ومـحـاجـراً ونواظراً وأنوفـا [(١)]

إذ تراه يعتمد فيها على التوزيع الصوتى بين « روادفا » و « سوالفا » وكذلك بين « محاجرا » و « نواظرا » مع دقة الربط بين الترادف والسلف ، وبين المحاجر والنظر ، وفى إطار نفس السياق أيضا يرد قوله :

فى مَطْلب أو مَـهْـرب أو رَغْـبَـة أو رهبـة أو مـوكب أو فـيلق [(٢)]

فربما كان المهرب مطلبا ، ولكن الرغبة تأتى على نقيض الرهبة ، ويأتى الموكب متسقا مع الفيلق ، وكلها يبدو فيها التقطيع الصوتى وسيلة دقيقة من وسائل الأداء ، ويتكرر الموقف علي مستوى اللوحات الفنية التى يعتمد فيها أبو تمام على صيغ مكررة بين أكثر من بيت ، كما فى قوله :

مـقـابَلٌ فى بنى الأذواء منصبـه عيصاً فعيصاً وقُدْمُوسا فقُدموسا
الواردين حياض الموت مُـتـامَـةً ثُبـاً ثُبـاً وكـراديسـاً كَـرادِيسَـا
أشمُّ أصْـيَـدُ تكوى الصَّـيـد غـرَّتُهُ كيًا وأشْوَسُ يُعشِى الأعيُن الشُّوسا [(٣)]

فالموسيقى تنبعث من تكرار الألفاظ بعطفها « عيصا فعيصا » و « قدموسا فقدموسا » ودون عطف فى « ثبا ثبا » و « كراديسا كراديسا » حتى إذا ما جاء إلى

---

(١) الديوان ٢/٣٧٩
(٢) نفسه ٢/٤١٧
(٣) نفسه ٢/٣٤٢

البيت الأخير اعتمد على الاشتقاق فى الصوت والأداء المعنوى فى « أشم » و «أصيد» ، وفى « الصيد » وفى « تكوى كيا » وفى « أشوس » و « الشوس » ولعل حرفى السين والشين قد دخلا فى اعتباره فى هذا التركيب إذ كررهما فى «قدموسا فقدموسا » و « كراديسا كراديسا » و « أشوس » و « شوسا » وكذا حرف الشين أيضا فى « أشم وأشوس » و « يعشى » و « الشوسا » ، و لا غرابة فى هذا الانتقاء من شاعر آثر الأناة في الصنعة ، مهما اندفعت به إلى مناطق الصعوبة أو حقول التعقيد.

وقد يتخذ من تكرار اللفظ بنفس دلالته رابطا يدير من حوله المعانى ، فتتماسك ، ويشد بعضها بعضا ، من خلال اللفظ المكرر ، مما يرد فى قوله مادحا وذاكرا عطية ممدوحه :

خِلْعَــــة من أغـــرَّ أرْوَعَ رحبِ الـ   صَّـــــدْرِ رَحبِ الفُـــــؤاد يـراع

حيث يجمع فى البيت قمة الشجاعة مع قمة التسامح مع ذروة العطاء فى شخص الممدوح من خلال تكرار لفظ « رحب » الذى اتخذه وسيلة لاتساق الصفات، وإجمالها فى بيت واحد ، وهو ما يتكرر نظير له فى قوله أيضا :

من البأس والمعروف والجود والتقى   عيـال عليـه رزقُـهنَّ شَـمـائِلُه (١)

ومثله قوله :

بمــحــمَّــد ومُكَفَّــر ومُــحــسَّـد   ومُــسَــوَّد ومُــمَــدَّح ومُــعَــذَّل (٢)

وإن كان لا يقف دائما عند حدود اللفظ بهذه الصورة ، بل راح يتجاوزه - كما رأينا - إلى مجال التركيب ، وكيفية الصياغة التصويرية التى لا ينجزها اللفظ بمفرده إلا من خلال السياق ، على ما فيه من موقف تصويرى ، قد يجعل أداته فيه الطباق السلبى ، أو نفى ما يثبته فى بعض الصور على نحو ما يبدو فى قوله :

فصنيـعـةٌ فى يومـهـا وصنيـعـةٌ   قـد أحـوَلَتْ وصنيـعـةٌ لم تُحْـوِل

كالمُـزن من مـاضى الرَّباب وَمقْبِل   مـتنظر ومـخـيِّم مـتـهلل (٣)

---

(١) الديوان ٣/٢٥   (٢) نفسه ٣/٤٤   (٣) نفسه ٣/٥١

حيث يعتمد على تكرار لفظة (صنيعة) فى ثلاثة أنسقة لغوية فى معرض الجملة الاسمية المثبتة ، ثم الفعلية المثبتة ، ثم الفعلية المنفية فى بيت واحد ، فهى « صنيعة فى يومها » و « صنيعة قد أحولت » ، « صنيعة لم تحول » ، وهو تقسيم لا يصدر إلا عن تدخل عقل الشاعر ، فى تركيب الصياغة الجمالية وإحكام صورتها ليخلص من هذا البيت إلى الصورة التشبيهية التى يبنى مقوماتها أيضا من واقع التناسق الصوتى بين « متنظر » و « متهلل » و « مخيم » وبين التوزيع الزمنى المتناقض بين « ماض » و « مقبل » .

وكما رأينا من حرص أبى تمام على اللفظ باعتباره ثروة لغوية نجده يحاول استخراج أقصى طاقاتها الصوتية والتصويرية ، وكأن هذا الحرص قد حدا به إلى ما يسمى - بديعيا - برد العجز على الصدر ، وهو ما جره إلى التضمين - أحيانا - ونقصد هنا تضمين القوافى لا تضمين المعانى ، ومنه قوله :

فداك أبا الحُسَيْن من الرزايا ... ومن داجى حوادثها الغضاب

حَسُودٌ قصَّرت كفاه عنه ... وكفُّك للنَّوال وللضِّراب [1]

بل زاد عنده (التضمين) حتى تحول إلى (استدارة) فى قوله :

وإذا المنون تخمَّطتْ صَوْلاتُهَا ... عَسْفاً بيَوْم تواقُفٍ وطِرَادِ

وضمائر الأقسام تقسمُ رَوْعَها ... فيها ظهور ضمائر الأغْمَاد

والخيل تستسقى الرماحُ نُحورَها ... مستكرهاً كعصارةِ الفِرْصَاد

أمتعْتَ سيفَكَ من يدَيْك مُغُوثَةً ... لا تُمتع الأرواح بالأجساد [2]

فهو فى تضمين البيتين يطابق من خلال اللفظ بين موقف ممدوحه وموقف من يجعله له فداء من حساده ، فهذا « قصرت كفاه عنه » وذاك « كفه للنوال

---

(١) الديوان ٢/٢٨٤

(٢) نفسه ٢/١٢٧

وللضراب » على تناقض الصورة فى لفظة « النوال والضراب » وهو ما يستهدفه أبو تمام منها عن عمد ، وفى الاستدارة مازال حريصا على رد الأعجاز على الصدور فى « ضمائر الأقسام » و « ضمائر الأغماد » ، والاشتقاق فى « الأقسام » و « تقسم » والمطابقة اللفظية بين « الأرواح » و « الأجساد » واستغلال اللفظ فى ذلك الأداء التصويرى الدقيق فى « صولات المنون » و « استسقاء الرماح » و « إمتاع السيف » .

وهو ما يسجل حرص أبي تمام على استخراج كل طاقات اللفظ ، ومكنوناته الصوتية والدلالية فى آن واحد ، لتخدم الصورة التى يرسمها فى قصيدته ككل.

وعلى هذا نستطيع أن نسجل لأبى تمام انطلاقته الأولى فى صنعة الشعر وقد بدأت من تعامله مع اللفظ أولا ، ومنه إلى التركيب ، ثم الصورة ، مما سنقف عليه فى باب التصوير أو التشخيص ، مما أغضب النقاد ، وأدى إلى اتهامه بالغموض والتعقيد .

على أن هذا الموقف من الصنعة اللفظية لم يكن الصورة الوحيدة التى نجدها عند أبى تمام ، وإن كانت الغالبة على شعره ، فهو لا يصدر ألفاظه حسبما اتفق ، ولا ينظمها من منطلق ارتجالي سريع قد تفسد معه العبارة أو الصورة ، بل صدرت عن أناة ، ودقة اختيار ، مما يجعل فهمها أيضا يحتاج إلى نفس الأناة والدقة والتأمل ، وخاصة إذا ما صدرت عن شاعر مثقف ، صاحب رؤية فى صنعة الشعر ، كما هو معروف عن أبى تمام بصفة خاصة .

* * *

حسن النسق

ويبدو أن ثقة الشاعر فى سيطرته على أدواته ، وامتلاك ناصيتها قد دفعه إلى تجاوز مرحلة التعبير بها ، إلى التصوير من خلالها ، ثم إلى مرحلة أخرى يبدو فيها هادئا متمكنا من فنه ، يزينه ، ويزخرفه بما يضيف إليه من ألوان الصياغة التى رأينا جانبا منها فى تعامله من خلال اللفظ وتطويعه لمجالات الصنعة ، أو تطويعه للبديع الذى قرن به ، وعرف عنه ، ولكنه تجاوز اللفظ أيضا إلى التراكيب اللغوية ، التى راح ينسجها نسجا هادئا ، يتمعن فيها ولا يكاد يصدرها حتى يرضى عنها تماما ، وهو لا يغفل من خلالها أداء المعنى بقدر ما يستهدفه ، مضافا إليه ذلك الحس الموسيقى الذى تعمد اصطناعه من خلال التقسيم الصوتى ، أو « حسن النسق » ، مما يبدو مرددا فى الوحدات الموسيقية التى يبنى عليه صوره ، وهى كثيرة كثرة قصائده ، ووجدت لها مجالا خصبا فى كل جزئيات القصيدة ، فقد أفسح لها مجالا بارزا فى لوحة الطلل على نحو من قوله :

أو ما رأيت منازلَ ابنة مالك ... رسمَتْ له الزَّفير رسومُها

آناؤها وطلولُها ونجادها ... ووهادُها وحديثُها وقديمُها [1]

حيث يجمل حديث الطلل فيما يراه من رسوم يسجلها البيت الأول ، ليفصلّها بعد ذلك فى الثانى من خلال جزئياتها وأشكالها من « آناء » و « أطلال » و « نجاد » و « وهاد » و « القديم » منها و « الحديث » ، من خلال ذلك التقسيم الصوتى الذى

(١) الديوان ٢/٢٧٣

شغل ذهن الشاعر طويلا حتى راح يحيله إلى لوحة فنية ، لا تخفى فيها معالم دقة الصنعة قائلا :

إنىّ كشفْتُك أزْمَةً باعزةٍ ... غُرٌّ إذا غَمَرَ الأمورَ بَهِيمُها

بثلاثةٍ كثلاثةِ الرَّاح استوى ... لك لونُها ومذاقُها وشَميمُها

وثلاثة الشجر الجنىّ تكَافَأتْ ... أفنانُها وثِمَارها وأرومُها

وثلاثة الدلو استجيد لماتح ... أعوادُها ورشاؤُها وأديمُها

وثلاثة القدر اللواتى أشكلَتْ ... ألخيرُها ذو العبء أمْ قيدومها (١)

فمن الواضح أن جهدا عقليا واضحا قد بذل فى توزيع ملامح اللوحة ، على هذا الشكل الذى يوزع فيه التقسيم الصوتى على المصراع الأول من الأبيات ، مكونا منها وحدات صوتية متناغمة ، فى مستهل كل بيت منها : « وثلاثة الراح » و « ثلاثة الشجر » و « ثلاثة الدلو » و « ثلاثة القدر » لتزيد المسألة تصنعا بتوزيع لفظة «ثلاثة » قاسما مشتركا بين الأبيات الأربعة .

وفى إطار مقدماته الغزلية أفسح الشاعر لإبراز ضروب من ذلك المجال للتقسيم الصوتى أيضا ، وهو يوفر لها من الوزن والنغم واللفظ المكرر أيضا ما يزيد الموسيقى عمقا :

أتتَ النَّوى دون الهوى فأتى الأسَى ... دُونَ الأسى بحرارة لم تَبْرُدِ (٢)

فهو يبنى البيت على ستة أصوات منظبطة تماما من الناحية الموسيقية « أتت النوى » دون الهوى » « فأتى الأسى » دون الأسى » « بحرارة » « لم تبرد » ومع هذه البراعة الصوتية يزيد الموقف عمقا ما يكرره من لفظ « الأسى » و « أتى » و «دون» وعلى نفس النهج ما يرد فى قوله :

عطفُوا الخُدورَ على البُدور ووكَّلُوا ... ظُلَم السُّتُور بحور عين نُهَّدِ (٣).

---

(١) الديوان ٢/٢٧٤ قيدومها : المتقدم منها .

(٢) نفسه ٢/٤٤

(٣) الديوان ٢/٤٦

حيث يستخدم نفس الوحدات الصوتية التى ينتقى لها من الألفاظ ما يسهل مهمة السماع ، ويحقق متعة التلقى ، فهم « عطفوا » و « وكّلوا » ، وهذه هى «الخدور» و « الستور » و « البدور » تتسق صوتيا فى توزيعها بهذه الدقة .

وربما عرض اللوحة الغزلية من نفس المنطلق حتى إذا أراد ختامها توّجها بذلك التقسيم الذى يفسح له المجال لعرض حشد من الصفات فى بيت واحد :

كأنَّ عليها كل عقد ملاحةً وحسْناً وإنْ امْسَتْ واضْحَتْ بلا عِقْدِ

ومن نظرةٍ بين السُّجُوفِ عليلةٍ ومحتضن شخت ومبتسمٍ بَرْدِ

وحين يستكمل « الرتوش الفنية » للوحة تراه يقول عاطفا على كل ما سبق :

ومن فاحِمٍ جَعْدٍ ومِن كَفَلٍ نَهْدِ ومن قَمَرٍ سَعْدٍ ومِنْ نَائلٍ ثَمْدِ (١)

فهو فى البيت الأول يرد عجز البيت على صدره فى كلمة « عقد » وفى الثانى يقسم الصوت بين « محتضن شخت » و « مبتسم برد » وكأنه يتدرج فى التعامل مع الألفاظ ، وسياقات التراكيب ، حتى يحسن النسق فى البيت الثالث كله في توزيع الصفات ، وتصنيف الملامح الغزلية ، ومن « فاحم جعد » ومن « كفل نهد » ، ومن «قمر سعد » و « من نائل ثمد » .

ولم يقف أبو تمام بالتقسيم عند حدود المقدمات ، بل زين بها موضوعات قصائده ، وبدا فيها حريصا على تلك الموسيقى الصوتية الموزعة فى التقرير والتصوير على السواء ، فهو حين يقرر حقيقة ما أمام أعداء ممدوحه يرصع لهم ، كما عرض المخاوف مكثفة فى بيت واحد ، فيقول مع إخراج الصورة من منطق المبالغة :

الصبرُ أجمل والقضاء مسلط فارضوا به والشرُّ فيه خيارُ (٢)

---

(١) نفسه ١١١/٢

(٢) الديوان ١٧٢/٢

وعلى نفس النهج من التقرير والتصوير يرد قوله :

المـجْـدُ أعنَقُ والدِّيار فـسـيـحـةُ والعـزُّ أقْـعَسُ والعـديدُ عَـرَمْـرَمُ (١)

فهو يبنى الموقف على رصيد جمل خبرية متناسقة التقطيع ، يجمع فيها كل ما يتعلق بمكانة ممدوحه من « مجد » و « ديار » و « عز » و « جيش » حيث يجمع فيها بين المادى والمعنوى ، وفيها تلتقى الحرب والسلام من خلال ذلك التوزيع المتعدد الأركان ، ولذلك صنع نفس الموقف مع الممدوح فى ترصيع صفاته وتنسيقها على نفس النهج كما يقول :

خُلُقٌ مُـشـرِقٌ ورأىٌ حـسـامُ ووداد عَـذْبٌ وريحٌ جَنُوبُ (٢)

وربما اكتفى بنسقَيْن صوتيين إذا تطلب الموقف منه ذلك ، كما صنع فى تحديد الأمر فى المصراع الثانى من البيت الذى يقول فيه :

هُمَامٌ ورىُّ الزند مستحصدُ القُوَى إذا ما الأمورُ المشكلات أظَلَّتِ (٣)

فهو يؤكد الصفة من خلال هذا التكرار التصويرى ، والتوزيع الصوتى الذى يجعل ممدوحه « ورى الزند » « مستحصد القوى » ومعه تزداد الصورة عمقاء خاصة مع تحديد فترة الأزمات التى تبرز فيها تلك القوة التى جسدها فى شخص ممدوحه ، والتى تبدو الحاجة ملحة إلى استعمالها .

وعلى هذا النحو من تحديد الموقف ما يحدث منه حين ينتقل باللوحة إلى مشهد الأعداء ، فيصورهم قد هزموا وانسحبوا ، وما زالوا يخشون انتقام ممدوحه وبأسه فيقول :

فـالمَـشْىُ هَمْسٌ والنِّداءُ إشَـارَةٌ خوفَ انتقـامك والحديثُ سِرَارُ (٤)

(١) الديوان ٣/١٩٧
(٢) الديوان ٢/ ٢٩٤
(٣) الديوان ٢/٣٠٥
(٤) نفسه ٢/١٧١

ومن واقع تقسيم الأصوات راح أبو تمام يقسم منطق الخطاب ، ويردد حرف النداء مما يزيد التقسيم دلالة وعمقا ، فيقول فى ممدوحه مشخصا ما يناديه :

فيا جَوْلَةً لا تَجْحَديه وَقَارهُ ... ويا سيفُ لا تكفُرْ ويا ظلمة اشْهدى

ويا ليل لو أنِّى مكانك بعدَها ... لما باتَ فى الدُّنيا بنَوْم مُشهدِ (١)

حيث يخاطب ما يشخصه على نسق واحد وفى إطار فنى متشابه ، فكل الصور تتعلق بالحرب والقتال ، من تلك « الجولة » إلى « السيف » إلى « ظلمة الحرب ، أو غبارها » إلى « الليل » فينطلق فى التقسيم من صور متجانسة ، يقرب بينها ما يضفيه عليها وما يطرحه من خلالها تصويرا عبر هذا النسق .

كما استغل الشاعر حسن النسق فى تأصيل أنساب ممدوحيه ، فراح يرصدها رصدا دقيقا ، يمتد بها إلى سلسلة عريقة من الأصالة ، ربما ساعدته عليها ياء النسب التى حرك من خلالها ألفاظه ، على نحو ما نجده فى قوله فى خالد بن مزيد الشيبانى :

بكريُّها علويُّها صعبيُّها الـ ... ـحِمْنىُّ شيبانيها الصنديدا

ذُهليُّها مُريُّها مَطريُّها ... يمنى يديها خالد بن يزيدا (٢)

وعلى نفس النهج ورد قوله فى يوسف بن محمد الثغرى :

من رأى بارقاً رأى صَامِتِيًّا ... جاء نجداً سهولها والحُزُوما

يوسفيا محمديًّا حفيًّا ... بذليل الثرى رَءوفاً رَحيما (٣)

ويبقى أمامنا أبو تمام - بعد هذا كله - وقد تجاوز حدود المبالغة ، حين استغل الصفات الدينية على هذا النحو فى قوله « رءوف رحيم » ، كما شغل نفسه بالصنعة اللفظية ، وإحكام التركيب بشكل انتشر فى معظم شعره حتى ليمثل إحدى

---

(١) نفسه ٢/٣٩

(٢) الديوان ٣/٤١٣

(٣) الديوان ٣/٢٢٤

ظواهره الكبرى ، وكأنه يثبت قدراته على الإجادة من خلال هذه الزينة اللفظية والخيال الصوتى الذى يعمق به الصورة من ناحية ، ويستجمع من خلاله أكبر كمٍّ من الصفات من ناحية أخرى .

وحرصا منه - كعادته - على الاستقصاء ، راح الشاعر ينشر الصنعة بين جزئيات مختلفة فى قصائده ، فمع الطلل وجد لها مجالا خصبا ، ومع الغزل صنع ذلك بجدارة ، وفى حديث المدح صور لوحاته من نفس المنظور ، ليجمع من الصفات فى البيت الواحد ما يرضى الممدوح والبيئة النقدية التى شهدت للشاعر الجيد بترصيع الصفات ، فحاول أبو تمام أن يضرب بسهم وافر فى حقل الترصيع من خلال التقسيم الصوتى الذى يحتاج إلى جهد مضاعف ، مرة فى اختيار المعنى الذى يريد تصويره ، وأخرى فى انتقاء اللفظ الذى يعنى بأداء المعنى تصويرا ، لأنه شاعر الصورة كما سنرى تفصيلا بعد ذلك ، والمرة الثالثة يعكسها وزن الذى يختاره ، وطبيعة العطاء الموسيقى أو الأداء الصوتى الذى يصنعه فى البيت اتساقا مع الألفاظ الأخرى بأصواتها المحكمة ، وسياقاتها المنضبطة .

وعلى هذا تكشفت صنعة أبى تمام متميزة فيما أسماه البديعيون بحسن النسق ، فكشفت عن نوع من الترف فى الفن ، هو ترف أراد به أن يسجل جانبا مما ثقفه وكأنه لم يبق عليه فى فنه إلا ليعكس هذه النوافل التى يزين بها شعره ، ويطرح من خلاله صوره ، وكأنه يستخدم ريشة مصور فنان التقت معها أدوات موسيقى ، ليمزج بين الأداتَيْن من خلال الكلمة التى تعد أداته الحقيقية فى فن الشعر ، ومن خلال هذا المزيج ظهر ما رأيناه فى بعض من شواهد حسن النسق أو التقسيم الصوتى فى الأبيات .

★ ★ ★

٣- الأنساق التصويرية

(١) لوحات تشبيهية وتشخيصية متميزة

أ- لوحة الدهر.

ب- لوحة كونية.

(٢) لوحات من المعانى والصفات.

(٣) لوحة الغيبيات.

(١)

ومع أساليب المعالجة التصويرية فى الشعر يجد أبو تمام ذاته ، ويكاد نقاده يفقدون مبرراتهم حين يضيقون بها ، ربما لإغراقه فى التصوير الذى عمد فيه إلى التشخيص ، خروجا على عناصر الوضوح والإبانة فى الصورة التشبيهية كما أرساها الجاهليون ، ويبدو الشاعر وقد وجد فى الأسلوب التصويرى الجديد ما يطرح من خلاله كل معالم فكره ، ومقومات ثقافاته ، فراح يرسم لوحات متعددة للمعنويات والمجردات ، بدت كثيرة جدا فى شعره ، حتى لتمثل الطابع العام الذى يغلب عليه ، ولذلك يحسن أن نترك له هنا المجال لطرح صوره ، وقد نكتفى منها بمجرد التصنيف والتوزيع ، ونعرض من شواردها ما يكفى لتصوير اللوحة التى يريدها الشاعر ، ولكن قبل الدخول فى هذا العمل يحسن أيضا ألا نغمط أبا تمام حقه فى التعامل مع الموروث فى مجال الصورة ، فلم يكن تمرده على التشبيه موقفا مطلقا بلا حدود تعرَّض له فى بعض مواقف جزئية سريعة ، وفى أخرى كلية استعان به فى رسم لوحة كاملة ، كما صنع من خلال التشخيص ، ومن صوره التشبيهية التى غلب عليها طابع السرعة الفنية قوله :

رجفانًا كأنه الدهر منه كبِدُ الصبِّ أو حشا المرتَاع [١]

وإن كان يلاحظ على تشبيهه هذا أنه لم يأت بأطراف حسية ، كما عرف عن التشبيه الجاهلى ، بل جاء بطرفيه معنويّيْن مجردين ، وربما جاء بأحد الطرفين محسوسا ، كما صنع بين النسب وضوء الشمس فى قوله :

نَسَبٌ كأنَّ عليه من شمس الضُّحى نورا ومِنْ فَلَقِ الصَّباح عمودا

(١) الديوان ٢/٣٤١

عـريان لا يكبـوُ وليلُ من عَـمًى   فـيـه ولا يبـغى عليـه شُـهـودا [1]

هذا عن بعض أبياته المفردة التى استعان فيها بالصورة التشبيهية - بهذا الإيجاز - فى البيت الأول ، والتفصيل النسبى فى الشاهد الثانى ، ولكنه لم يترك التشبيه عند هذا الحد ، بل حاول أن يستصفى منه لوحته الفنية وقد تعددت جزئياتها حتى تكاملت أبعادها على نحو ما نظمه فى وصف الربيع ، والتى اتخذها مقدمة لمدحته وخصها بربع أبيات القصيدة - تقريبا - وفيها يقول من خلال لغة التشبيه :

تَريَا نَهـارا مُـشـمـسـا قَـدْ شَـابَهُ   زهـر الربا فكأنمـا هـو مـقـمـر

مـن كل زاهـرةٍ تَـرَقْــرَقُ بالـنَّـدى   فكأنهــا عـــينٌ عليــه تَحَــدَّرُ

تبـدو ويحـجُـبُـهـا الجـمـيم كـأنَّهـا   عـذراءُ تبـدو تارةً وتَخـفَّـرُ

مُـصـفَّـرةٌ مُـحْـمَـرَّةٌ فكأنَّهـا   عُـصَبٌ تَيَـمَّنُ فى الوَغـا وتَمَـضَّـرُ

أو سـاطِعٌ فى حُـمـرَةٍ فكأنَّ مَـا   يدنو إليـه من الهـواءِ مُـعَـصْـفَـرُ

خُلُقٌ أطلَّ مـن الـربـيـع كـأنَّـه   خلُقُ الإمـام وهديُهُ المُـتَـيَـسِّـرُ

نظمَ البـلادَ فـأصـبـحَتْ وكـأنَّهـا   عِـقْـدٌ كـأن العـدلَ فـيـه جَـوْهَرُ

لم يبق مَـبْـدًى مـوحِشٌ إلاَّ ارتوى   من ذكـره فكأنَّمـا هو مـحـضـرُ [2]

حيث يبدو فى لوحته وكأنه يعمد إلى التشبيهات الكاملة التى يذكر فيها أدوات التشبيه والمشبه والمشبه به ، وكأنه يستعذب استعادة سيرة القدماء حول هذا النمط من أنماط التصوير . ومع إعادة سيرتهم تراه يسجل ولاءه لهذا التراث ، حين يستعين بأدواته وصوره ، حتى إذا ما انتهى من تسجيل ذلك الولاء انطلق إلى عالمه الرحب الذى يطلق فيه لعقله وخياله معاً العنان ، حتى يرسم من اللوحات الفنية ما استطاع من خلال التشخيص ، مما سنحاول عرضه من خلال التصنيفين التاليَيْن :

---

(١) الديوان ٤١٣/١   (٢) نفسه ١٩٠/٢

(١) بين لوحة الزمن أو الدهر

وهى اللوحة التى نالت نصيبا كبيرا من تصوير أبى تمام دون أن يكون أول من تعرض لها من الشعراء ، فمن المعروف موقف الشاعر العربى - عموما - منذ الجاهلية من الزمن ضيقاً به ، واستسلاماً أمام قوته الطاغية ، وترك مقاومته لممدوحه ، لعله ينقذه مما يعرضه فى شكواه منه ، وهكذا تحولت شكوى الزمن إلى مقدمة من المقدمات التى تتصدر قصيدة المدح ، مؤدية هذا الدور فى الموازنة بين سحقه المادح ، وبين انتصار الممدوح عليه ، مما يؤدى إلى إنقاذ المادح من تورطه فى صراعه معه ، وقد وجد هذا الرصيد من التصورات أمام أبى تمام ، فأخذ منه قليلا ، وأضاف إليها الكثير ، وراح يعرض للزمن لوحات كثيرة فى شعره ، يستقصى فيها كل طبائع العلاقة التى يمكن أن تربط الإنسان به سلبا أو إيجابا ، وكأنما استغل قدراته على التشخيص لينتقم لكل الشعراء من هذا الزمن العضوض ، الذى عرض منه لقسوته وعنفه ، إلى أن صور انتصاره عليه وكذلك انتصار ممدوحه ، ومع الصور التى أبرز فيها قسوة الزمن نقف معه عند قوله :

إنْ فاضَ ماءُ المُزْن فِضْتَ وإنْ قَسَتْ ... كِبدُ الزَّمانِ عَلىَّ كنتَ رءوفا

خفَّضْتَ عنىٌ الدهرَ بعدَ مُلِمَّةٍ ... تركت لِنَابَيْهِ علىَّ صَرِيفا (١)

إذ لا يجد مفرا من مواجهة قسوة الزمن ، كما شخص من خلال كبده ونابيه إلا باللجوء إلى ممدوحه الذى أنقذه من صولته عليه ، ولذلك لم يتورع من التوجيه بالخطاب أيضا للزمن ذاته ، من خلال التشخيص الذى يرى له أخدعَيْن فى قوله :

يا دهرِ قوِّم أخدعَيْك فقد ... أضجَجْتَ هذا الأنام من خرقك (٢)

---

(١) الديوان ٢/٢٨٣

(٢) نفسه ٢/٤

ثم تتراءى له صورة الزمن من منطق القسوة فى مشهد « الناب والظفر » ، والمخلب مما يجسد موقف العداء المستحكم الذى يأخذه دائما من البشر على حد تصويره فى قوله :

ورأيتَ قـــومَك والإســـاءةُ منهمُ   جَـرحَى بظفـر للزَّمان ومِخْلَبِ (١)

وكذا قوله :

قـد قلت للزَّبَّاء لمـا أصـبَـحَتْ   فى حـدِّ نابٍ للزمـان ومِـخْلَبِ

فكأنَّمـا سكنَ الفناءُ عـراصـهـا   أو صال فيها الدهرُ صولةَ مُغْضَبِ (٢)

ومع صولة الزمن وغضبته لا يملك الشاعر إلا الاستسلام له ، على غير عادته من أى موقف آخر :

أحاولتِ إرشادى ؟ فعقلِىَ مُرشِدى   أم استَمْتَ تاديبى فدَهْرى مؤدِّبى (٣)

وإن كان لا يستسلم فى كل الأحوال ، إذ ربما أعمل إرادته البشرية ، فيحاول أن يقاوم ، ويدخل مع الدهر فى معركة يعلنها فى قوله :

وكنتُ امـرأً ألقى الـزمـانَ مُسَـالمـا   فـآلَيْتُ لا ألْقَـاهُ إلا مُـحَـاربا (٤)

ولكنها حرب انفعالية طائشة لا تكاد تتجاوز صوت الشاعر فى هذا البيت ، بينما يقذف بسبه وشتائمه وضيقه فى ظلال الصورة العنيفة للزمن ، على نحو قوله حين يصوره بأنه وغد :

ليـالى باتَ العـزُّ فى غـيـر بيـتـه   وعُظِّمَ وَغْدُ القوم فى الزَّمَنِ الوَغد (٥)

ولا يكاد الشاعر ينتهى من الصورة التى يلح عليها للزمن حتى يحقق عليه

---

(١) الديوان ١/٨٠
(٢) نفسه ١/٩٧
(٣) الديوان ١/١٥٠
(٤) الديوان ١/١٤٣
(٥) الديوان ٢/١٢١

انتصارا من خلال ممدوحه ، أو من خلال ذاته ، ولذلك تراه يكثر من الصور الجزئية التى ترسم أبعاد موقفه منه ، وهو يحدد الوسيلة الناجحة للانتصار عليه فى قوله :

وعاذلٍ هاج لى باللوم مــأرُبةً ... باتَتْ عليها همومُ النَّفس تصْطَخِبُ
لما أطالَ ارتجَالَ العَذْل قلتُ له ... الحزمُ يُثْنِى خطوبَ الدَّهر لا الخُطَبُ (1)

ولكنه مازال حريصا على سب الدهر حين يحمله تبعة ما يضيق به منه البشر، كما استعرض فى موضوع الأرزاق مشخصا قوله :

فلو ذهَبتْ سِنَاتُ الدَّهْر عَنْهُ ... وألقى عن مَناكــبــه الدِّثار
لعدَّل قسمة الأرْزاق فينا ... ولكن دهرنا هذا يغــار (2) !

ولكن الصراع قد يهدأ حين يدخل الشاعر المعركة مع الزمن من خلال ممدوحه ، وعندئذ يضمن الانتصار عليه ، ويطمئن إليه ، وكأنه يستمد من ممدوحه قوة تدفعه إلى هذا الانتصار ، ولم يكن هذا التصور إلا نتيجة عرض مشهد الانتصار للممدوح أصلا على الزمن فى كثير من الأبيات ، منها اعتذار الدهر للممدوح فى قوله :

عضباً إذا سلَّه فى وَجْه نائبةٍ ... جاءَتْ إليه بناتُ الدَّهر تَعْتذِرُ (3)

بل إن الدهر قد يشيب وينال منه الهرم أمام صولة الممدوح وقوته على حد تصويره أيضا فى قوله :

مَجْدُ رَعَى تَلْعات الدهر وَهْوَ فتًى ... حتى غدا الدهرُ يَمْشى مشية الهرِم
بناه جودٌ وبأسٌ صادقٌ ومتَى ... تُبْنَى العُلَى بسوى هذين تَتَهَدِم (4)

---

(1) الديوان ٢٤٢/١

(2) الديوان ١٥٤/١ ، السنات جمع سنة النعاس ، الدثار : ما تدثر به الانسان فوق شعاره.

(3) نفسه ١٨٨/١

(4) نفسه ١٨٧/٢

وهو – أى الدهر – يعانى كثيرا من الحرج فى صراعه مع ممدوحه ، حتى لينتصر الممدوح عليه فى النهاية أيضا ، على نحو ما يبرزه قوله فى موقف حربى تشتد فيه المعركة ، وتبرز شجاعة الممدوح :

ظلّ القنا يستقى من صفّه مُهَجاً ... إما ثماداً وإمّا ثَرَّةً حُسُفَا

لمّا رآوْكَ وإيّاها مُلَمْلَمَةً ... يظلُّ منها جبينُ الدّهْر مُنكَسِفَا

ولَوّا واغشَيْتَهُم شُمّا غَطَارِفَةً ... لغمرةِ الموتِ كشافين لا كُشُفا (١)

ولذلك يصور الدهر – أحيانا – وهو يؤثر الانسحاب ، فيدير ظهره للممدوح خوفا منه ، وإيثارا للنجاة من صولته ، وفراراً من مواجهته :

خلفت بعقوَتِك السنون وطالما ... كانت بناتُ الدهر عنك خلُوفَا

كانوا برود زمانهم فتصدّعوا ... فكأنما لبس الزمان الصُّوفا (٢)

وغالبا ما يأتى استسلام الدهر ، أو الخطوب مرتهنا بشجاعة الممدوح ، على نحو ما صوره من تشخيص الخطوب فى قوله :

مستصحبا نيَّةً قد طالَ ما ضمنت ... لك الخطوب فأوفَتْ بالذى تَعِدُ

من كل أروعَ ترْتَاع المنون له ... إذا تجرد لانِكْسٌ ولا جَحَدُ (٣)

وقد يأتى الموقف مرتبطا بمواهب الممدوح على إطلاقها ، مما يطرحه قائلا :

صدمَتْ مواهبه النوائبَ صَدْمَةً ... شغَبتْ على شَغَب الزمان الأنْكَد (٤)

ولذلك يجعل الشاعر ممدوحه قادرا على مواجهة خطوب الدهر ، ليدافع عن الناس ، وليدفعها عنهم :

---

(١) الديوان ٢/ ٢٦٩

(٢) نفسه ٢/٣٧٨

(٣) نفسه ٢/١١

(٤) نفسه ١/٥١

ويُلوى بأحـداث الزمـان انتـقـامُـهُ   إذا ما خطوبُ الدهر بالناس ألْوَتِ (١)

ثم يكاد يفرد الممدوح بهذا الموقف دون غيره ، حيث يقصره عليه وحده فى قوله :

مـتـوقـدٌ منه الـزمـان وربمـا   كـان الـزمـان بآخـرين بَلِيـدا (٢)

فكأن الزمن لا يتوقد إلا أمامه خوفا منه وحذرا ، وهو - أى الزمن - لا يأبه بالآخرين ، بل يسحقهم ببلادته ، ولذا يوجز الصورة ، حين يجعل الممدوح للزمن دائما بالمرصاد فى قوله :

حـمـلَ العبءَ كـاهلٌ لكَ أمْـسَى   لخطوب الزَّمـان بالمِـرصَـادِ (٣)

وعلى هذا النحو بدا طبيعيا لأبى تمام أن يصل إلى نتيجة كان يرمى إليها ، فراح يسجلها ، ويكررها ، مفادها أنه بدأ يصارع الدهر من خلال مساندة ممدوحه، وهو يصرح بذلك ويجاهد معلنا الموقف فى قوله :

فـجـئـتُك راكـبـاً أملَ القـوافى   على ثقـةٍ من البلد البـعـيـدِ

أرَجى أن نـكون مـحلَّ يُسْـرى   ومنتـصـرى على الزَّمن الكَنُود

وقـد ألقى الـزمـان عِنَان يُسـرى   وصـافَـحنى الـغـداةَ بكف سِـيـد (٤)

وهنا يبدأ الشاعر فى التهيؤ للمصالحة مع الزمن والإقدام على مصافحته ، وهى مصالحة فيها ما فيها من التشخيص ، ومن الانطلاق من موقف الفائز أو المنتصر ، بعد أن استند إلى قوة ممدوحه :

تركْتُ حطَامـاً منكبَ الدهر إذْ نَوى   زحـامى لمَّا أن جـعلتُكَ مَنْكِبى (٥)

---

(١) الديوان ١/٢٠٤

(٢) نفسه ١/٤٢٠

(٣) نفسه ١/٣٦٤

(٤) نفسه ٢/١٣٤

(٥) الديوان ١/١٥٤

وإذا الدهر يأتيه تائبا ، راجيا منه العفو عن أخطائه فى حق الشاعر ، حيث يصور من ذلك جانبا فى قوله :

كثُرتْ خطاياَ الدَّهر فيَّ وقَدْ يُرَى ... بنداك وهو إلىَّ منها تائِبُ

وتتابعَتْ أيامُه وشهورُه ... عُصَبًا يُغِرْن كأنهن مَقانبُ (١)

ومن هنا يرى الشاعر الزمان مقبلا عليه فى صورة هادئة ، يسعد بهذه العلاقة ، وهى علاقة مرتبطة – بالطبع – بسعادة الشاعر بعطاء ممدوحه ، ووصوله إلى كنفه ، فإذا الزمن يرضى عنه – حتما – بعد هذا العطاء :

فأصبح يلقانى الزمانُ من اجله ... بإعظام مولود ورأفةِ وَالدِ (٢)

ولذلك يبدأ هو الآخر فى تبادل التسامح مع الزمن ، فيصفَح عنه فى قوله :

فلأعرضَنَّ عن الخطوب وجَوْرها ... ولأصفَحَنَّ عن الزمان المُذْنِبِ (٣)

وإذا الزمان يضعف ، ويضمحل ، ويتضاءل أمام ذلك التصور ، حتى ليراه أبو تمام مرة غلاما ، وثانية يراه مقيدا ، وثالثة يراه ينقلب بعينَىْ أرمد ، فيقول :

ما مرَّ يومٌ واحد إلا وفى ... أحشائه لمحلَّتَيْك غَمام

ولقد أراك فهل أراك بغبطةٍ ... والعيش غضٌّ والزمانُ غُلام (٤) ؟

ثم يقول :

ليالىَ نحنُ فى وسَنات عَيْشٍ ... كأن الدهر منها فى وَثاق

وأيامٌ لنا وله لِدَانٌ ... عَرينا فى حَواشيها الرِّقاق (٥)

---

(١) نفسه ١/١٧٥

(٢) نفسه ٢/ ٧٣

(٣) نفسه ١/٢٦٠

(٤) الديوان ٣/١٥

(٥) نفسه ٢/٤٣٦

كما يقول :

في دولةٍ لَحظَ الزَّمانُ شُعَاعها فارتدَّ مُنقلبا بعيْنَيْ أرْمَدِ (١)

ومن ثم يبدأ الشاعر لحظة الإشراق التى آن له أن يستشرقها بعد هزيمة الدهر الذى يتحول – بدوره – إلى موقف إيجابى ، يترك فيه للشاعر أطلاله ليسعد بها :

فيا حُسْنَ الرّسوْم وما تَمَشَّى إليها الدَّهْرُ فى صُوَر البعاد
وإذ طيرُ الحوادث فى رباها سواكنُ وهى غنَّاء المراد (٢)

وليستمر تجاوب الدهر مع الشاعر من خلال رضى ممدوحه عنه ، حتى تصير أيامه كلها أعراسا على حد تصويره :

شَكَّ حشاها بخُطبةٍ عَنَنٍ كأنها منه طَعْنَةُ خَلَسُ
أيامنا فى ظلاله أبدًا فصل ربيع ودهرُنا عُرُسُ (٣)

وإذا الزمن يعبر عن سعادته بالشاعر من خلال ابتسامته التى يراها منه فيصورها قوله :

وأرَى الزمانَ عدا عليكَ بوجهه جذلانَ بَسَّاما وكانَ عَبوُسا
سار ابنُ إبراهيم موسى سِيرَةً سكن الزمانُ لها وكانَ شَمُوسا
ألْوىَ يُذِلُّ الصعبَ إنْ هو سَاسَه ويلين جانبُه إذا مَاسِيسا (٤)

ومازال أبو تمام يرى الزمن من خلال ممدوحه ، حتى إذا تعلق الموقف بشخصه – أى الممدوح – رضى الزمن عنه من خلال تلك العلاقة التى يحرص على تصويرها في كثير من أبياته :

---

(١) نفسه ٢/٤٨
(٣) نفسه ١/٣٦٩
(٣) الديوان ١/٢٣١
(٤) الديوان ٢/٣٦٥

أطال يدى على الأيام حتى جزيتُ صروفها صاعاً بصاعِ
أردتِ بحيث لا تُعصَى المعالى بأن يُعصَى الندى وبأنْ تُطاعى (1)

إذْ راح يأخذ ذلك من نتيجة ما قدّمه عن قوة ممدوحه ، وكيف يصمد بها أمام قسوة الزمن ، بل يكاد يسحقه من خلالها حتى ليخشاه ويهابه :

تطوعُ لك الأيامُ خوفاً ورهبةً إذا امتنعَتْ من غيره وتأبَّتِ
أخافَ فؤادَ الدهر بطشُكَ فانطوَتْ على رُعُب أحشاؤُه واجَنَّتِ
إذا ما يدُ الأيّام مدَّت بنَانَها إليكَ بخَطْبٍ لم تَنَلْكَ وشلّتِ (2)

ولذا يحاول الشاعر أن ينتقم لنفسه من الزمن ، حتى بعد تلك المصالحة المؤقتة ، وكأنه يتذكر قسوة الماضى فيصر على أن يرد الضربات التى وجهها إليه ، مصورا ذلك فى قوله :

ضربْتُ لها بطْنَ الزمان وظَهْرَه فلم ألْقَ من أيامها عوضًا بَعدُ
لدى ملكٍ من أيْكة الجُود لم يزل على كبد المعروفِ من فِعله بَرْدُ
رقيقُ حواشى الحلم لو أن حِلْمَه بكفَّيْكَ ما مَارَيْت فى أنه بُردُ (3)

وعلى هذا النحو يطمئن الشاعر إلى ما انتاب الزمن من صور القهر والانهزام والاستسلام والهلاك :

متى يأتِكَ المقدارُ لا تُدْعَ هَالكا ولكن زمانٌ غالَ مثْلَك هالك (4)

ولا يبقى للزمن هنا مجال إلا لتعيير الآخرين من أعداء ممدوحيه ، ممن عجزوا أمام صولته وهزموا :

إذاً لَبِستُم عارِ دهرٍ كأنَّما لياليه من بين الليالى عوارِكُ (5)

(1) الديوان ٢/٣٣٨
(2) الديوان ١/٣٠٦
(3) الديوان ٢/٨٧
(4) نفسه ٢/٤٦٧
(5) نفسه ٢/٤٦٤

فى الوقت الذى تشيب فيه الليالى والأيام أمام عظمة ممدوحه :

بجـوده انصـاتّتِ الأيامُ لابسـةً ... شـرْخَ الشبـاب وكـانت جِلّةً شُـرُفـا

حتى لو ان الليـالى صُـوِّرتْ لغـدت ... أفـعـالُه الغُـرُّ فى آذانهـا شُنُفـا (١)

وكأن معالم العظمة تتأكد لديه دائما من المقارنة مع حال أعدائه ، ذلك أن الأيام بالنسبة لهم ما زالت كئيبة تفرض عليهم إرادتها قهرا :

مـضى وأديمُ الغَـزْو أمْلَس بعـدَ مـا ... غـدا وليـاليـه وأيامُـه جُـرْبُ (٢)

فى الوقت الذى يخرسها فيه ممدوحه ، فتخضع له مصغية هادئة :

إذا مـا الأيام أصـبـحْنَ خُـرْسـاً ... كُظَّمـاً فى الفخـار قـامَ خَطيبـا (٣)

وهكذا راح الشاعر يسجل قاعدة حياته فى صراعه مع الزمن ، فهو يأمن جانبه طالما استقر فى ديار ممدوحه فى نهاية رحلته الشاقة :

إذاَ العِـيسُ لاقَتْ لى أبَا دُلفٍ فَـقَـدْ ... تقطَّع مـا بَيْنى وبينَ النوائبِ (٤)

ومع هذا كله راح أبو تمام يفلسف موقف الزمن ، وكأنه يخبط خبط عشواء فى مسيرته بالبشر ، وعندئذ يستجمع كل صور الصراع وكيف تشتد معه ، وكيف يلين ويتغير ، وكيف تنتهى ، ليعرض لفسلفة القضية كلها فى قوله ساخطا على الخطوب ، وعلى الزمن ، فى حالتَىْ ضعفه وقوته معاً :

تروحُ علينا كلَّ يوم وتغـتـدى ... خطوبُ كـأنَّ الدهرَ منهن يُصـرَع

لقـد سـاسَنا هذا الزمـانُ سيـاسـةً ... سُدًى لم يسُسْها قطُّ عبْدٌ مُجَدَّع (٥)

ليظل واضحا من حصاد كل هذه الشواهد أن الشاعر قد تعامل مع الزمن من

(١) نفسه ٣٦٣/٢
(٢) الديوان ١٩١/١
(٣) نفسه ١٧١/١
(٤) نفسه ٢٠٣/١
(٥) نفسه ٣٢٤/٢

خلال مصطلحات مختلفة تلتقى كلها فى بوتقة واحدة ، فهو الدهر حينا ، أو الزمن، وهو الأيام ، أو الأحداث ، أو الليالى ، أو الخطوب ، أو النوائب ، حيث تتوحد الدلالات ، ومعها تلتقى مواقف الشاعر ، أو مواقف ممدوحه ، إذ يستعرض الأيام - كما رأينا فى شواهد سابقة - وكما يبدو أيضا فى قوله مشخصا :

أثارَتْنِى الأيامُ بالنَّظر الشَّزْ ... ر وكانَتْ وطرفُها لِى غَضيضُ [1]

وقوله أيضا :

وأيامُنا خُزْرُ العيون عوابسٌ ... إذا لم يَخُضْهَا الحازمُ المُتَلبِّبُ [2]

والليالى - أيضا - هى كما وردت فى شواهد سابقة وفي مثل قوله :

وأبقوا لضَيف الحُزن مِنِّىَ بعدهم ... قِرى من حوًى سارٍ وطيفٍ مُعَاوِدِ

سقَتْهُ ذعافاً عادةُ الدهر فيهمُ ... وسَمُّ اللَّيالى فوق سمِّ الأساود [3]

وهى الليالى أيضا فى قوله :

نحن الفِداء من الرَّدَى لخَليفَةٍ ... برضاهُ من سَخط الليالى نَفْتَدِى [4]

والخطوب أيضا هى الزمن فى قوله مشخصا إياها :

إن جَدَّ ردَّ الخطوب تَدْمَى وإن ... يلعب فجِدُّ العطاءِ فى لَعِبِه [5]

وفى قوله كذلك :

بجودك تبيضُّ الخطوبُ إذا دَجَتْ ... وترجع فى ألوانها الحجج الشُّهُبُ [6]

---

(١) الديوان ٢/٢٨٨

(٢) نفسه ١/٢٧٧

(٣) الديوان ٢/٦٨

(٤) نفسه ٢/٤٩

(٥) نفسه ١/٢٧٤

(٦) نفسه ١/١٩٤

وكأن أبا تمام - بهذا الشكل - راح يحكى قصة صراع الإرادة البشرية مع الزمن ممثلة مرة فى شخصه على مستوى الفرد ، أو فى الجماعة ، أو فى ممدوحه، وفي كل الحالات تتوزع المواقف عنده بين الانهزام والانسحاب ، ثم تتدرج إلى الانتصار والتفوق عليه بمقاييس مختلفة ، يصبح الممدوح محورها ومرتكزها .

ومن هنا يعود أبو تمام إلى طريقته المعهودة فى الاستقصاء ، ابتداء من استعمال معظم المصطلحات الدالة على الزمن ، إلى عرض تلك الصور المختلفة التى يمكن توزيعها - منطقيا - عبر ثلاثة أنماط فى شكل مقدمات ونتائج من جنسها ، مع عرض فلسفى دقيق لموقف الزمن فى كل نمط منها ، مع المبالغات التى استند إليها الشاعر فى التصوير ، وتبدأ القضية دائما بالنمط الأول وهو : استسلام من الشاعر نفسه أو من نظرائه للزمن ، وهذه مقدمة أولى ، تعقبها مقدمة ثانية يستسلم فيها الدهر لممدوحه فى الوقت الذى تصحبها فيه مقدمة ثالثة حين يصل الشاعر أيضا إلى ديار ممدوحه وتتوثق به صلاته ، ومن هنا تلتقى جميع الأطراف فى ديار الممدوح : الشاعر المنهزم من الدهر ، والممدوح المنتصر عليه ، والعلاقة الحميمة التى يبدأ الشاعر طرحها بينه وبين ممدوحه ، ليصل من ذلك كله إلى النتيجة التى يطمح إليها ، وتعد تتويجا طبيعيا لكل المقدمات السابقة، تتسق معها ، وتصدر عنها ، هى انتصار الشاعر على الدهر من خلال ممدوحه ، وكأنه بتلك النتيجة يتوِّج رسم شخصية الممدوح الذى فاز على الزمن ، ومنحه أيضا فرصة الانتصار عليه ، والانتقام منه .

ولا يخفى ما تحمله لوحة الدهر - على هذا النحو - من قدرات فنية استطاع بها أبو تمام أن يمنطق الموقف ، ويفلسفه ، فى كل خطواته من ناحية ، ثم استطاع أن يتعامل مع اللوحة من منطلق التجريد الذهنى التام من ناحية أخرى ، فليس ثمة للمحسوسات رصيد يكاد يذكر إلا كأداة تصويرية ، يأتى بها لتشخيص الدهر تحت أى مصطلح من مصطلحاته فحسب .

وكما قلنا آنفا فإن موقف الشاعر من الدهر لم يأت بدءا من فراغ ، فقد سُبق إليه عند كثير من الشعراد ، ولكنه الجديد فى عرض اللوحة بكل أبعادها ، ومقوماتها ، ونتائجها ، على هذا النحو الذى يكاد ينتقم فيه الشاعر لنفسه ولبقية الشعراء من الزمن ، وإن كان ما زال رهن إرادته المطلقة فى كثير من صوره ، لكنه - علي أية حال - لم يرض من الموقف بالاستسلام أو الهرب ، بل قاوم وأعمل الإرادة البشرية من خلال الصور المختلفة التى عرضها من خلالها .

★ ★ ★

(٢) لوحة كونية

وقوامها تلك الصور الجزئية المتناثرة بين الأبيات عبر الديوان ، والتى اتخذ منها أبو تمام مادة للتشخيص الذى درج عليه ، وقصد إليه فى فنه ، فمن مقومات الطبيعة يتردد إعجابه بتشخيص الشمس فى أكثر من موقف ، إذ يصور احتجاب قرنها من وراء الأفق قائلا :

والصُّبحُ تخلُفُ نور الشَّمس غُرَّتُهُ وقَرنُها من وراء الأفْق مُحْتَجِبُ (١)

والشمس عنده أيضا وإن اعتمد هنا على التشبيه فى عرض أركان الصورة :

كأنَّ الشمس جلَّلها كُسُوفٌ أو استترت برِجلٍ من جَراد (٢)

حيث يصور الكسوف وقد جلَّلها ، أو يصور استتارها برجلها على سبيل التشخيص أيضا ، وإن كان التشخيص يزداد عمقا حين يصورها فى هيئة الحاسد من قوله :

طلعَتْ طلوعَ الشمس فى طرف النَّوى والشمس طالعةٌ بطَرْفِ حَسُودِ (٣)

ومن المقومات الكونية أيضا مشهد السحاب كما ربطه برؤيته العصرية وما شهده فى القصور العباسية مع الرياض :

وأرَى الرياضَ حواملاً وطَوافِلاً مُذْ كنْتَ فيها والسحابُ عِشَارُ
أيامُنا مصقولةٌ أطرافُها بك والليالى كلُّها أسْحَارُ (٤)

---

(١) الديوان ٢٥٢/١
(٢) نفسه١ ٣٧٥/١
(٣) نفسه ١٤٢/٢
(٤) نفسه ١٨١/١

كما يصور الرياح على سبيل التشخيص فى قوله :

فشاغَبَ الجوَّ وهو مسكنُه   وقاتلَ الرِّيح وَهْى من مَدده [1]

كما يشخصها أيضا قوله :

فمَرَّ ولو يجارى الريحَ خِيلَتْ   لديه الريحُ ترسُفُ فى القُيود [2]

فمن ظواهر الكون نهاراً صور الشمس والسحب والرياح ، وعلى النقيض منها صوَّر بقية اللوحة الزمنية من خلال الليل - علي سبيل التشخيص أيضا :

إذا ظُلماتُ اللَّيْلِ اسْدِلَ ثَوبُهَا   تطلَّع فيها فجرُه فتَجلَّتِ [3]

ولا تخفى هنا مكانة الصورة التى جمع فيها بين ملامح الليل والنهار من خلال الظلام والضحى الشاحب فى لوحة متكاملة كانت جزءا مهما من بائيته فى عمورية ، وكانت مقوماتها من مشهد الشمس التى غابت وكأنها لم تغب :

حتى كأنَّ جَلابيبَ الدُّجى رغِبَتْ   عَنْ لونها أو كأنَّ الشمسَ لم تَغِبِ

ومن ثم بدت طالعة وغير طالعة فى آن واحد ، علي سبيل تناقض الحقيقة مع المجاز :

فالشمسُ طالِعةٌ مِنْ ذَا وقدْ افلَتْ   والشمسُ واجبةٌ مِن ذا ولَمْ تَجبِ

وإذا هى تطلع وتغرب طبقا لأحوال متباينة بين جند المسلمين وجند الروم :

لم تطلع الشمسُ منهم يومَ ذاك على   بانٍ بأهْلٍ ولم تَغْرُبُ علَى عَزَبِ

وفى مقابل صور الشمس وإشراقها ، يظهر الضحى الشاحب على سبيل التشخيص ، وكأنه استسلم لواقع المعركة وكثافة دخانها :

ضوءٌ من النَّار والظلماءُ عاكُفَةٌ   وظلمةٌ من دُخَانٍ فى ضُحَى شَحِبِ

(١) الديوان ٤٣٥/١

(٢) نفسه ٣٧/٢

(٣) نفسه ٢٠٥/١

وعلى نفس النسق راح يتعامل مع الصبح :

غادرتَ فيها بهيمَ الليل وهْوَ ضُحًى   يشلُّه وَسْطَهـا صُـبحٌ من اللَّهب

كما راح يتعامل مع الليل وظلمته فى نفس اللوحة ، حيث تتناثر المشاهد بين جزئياتها من « بهيم الليل » و « جلابيب الدجى » و « الظلماء عاكفة » و « الشمس واجبة » و الشمس « قد أفلت » والشمس « لم تطلع » مما يتعلق بإيحاءات الظلمة والسواد الذى تكتمل به معالم الصورة الكونية التى قلب فيها موازين الأشياء من منطقه الانفعالى المحض :

وربما وجد أبو تمام فرصته للإفاضة فى عرض جزئيات كثيرة لمثل هذه اللوحات ، فاستوقفه من المظاهر الكونية أيضا على سبيل التصوير بروز الأرض « فى أثوابها القشب » و « تفتّح أبواب السماء » وظهور « الأرض الوقور وقد زُعزعت بتيوفيل » وكذلك « البحر ذو التيار والحدب » بالإضافة إلى الرصيد الذى استعاره من رجال التنجيم ، فعرَّض بهم من خلال مصطلحاتهم ودلالتها الكونية أيضا فى عالم « السبعة الشهب » ، وما صاغوه حول النجوم من زخرف القول ، وما أذاعوه حول « الكوكب الغربى ذو الذنب » وما صوروه حول ترتيب « الأبرج العليا » وما كان منها « منقلبا أو غير منقلب » وما قضوا به نيابة عنها وهى فى غفلتها وشغلها بالدوران فى « أفلاكها وأقطابها » ، وبهذا ازدحمت الصورة بتلك المعالم الكونية المتعددة التى أضحت أركانا أساسية لها .

وهو يأخذ من الليل قسماته المميزة ، فيعكس من خلالها الصورة فى قوله لممدوحه :

إليكَ هَتَكْنَا جُنْحَ ليلٍ كـأنّه   قد اكتحلت منه البلادُ بإثمِد [1]

وكذا قوله :

بسافِرِ حَرِّ الوَجْهِ لو رام سوءةً   لكان بجلباب الدُّجى مُتَلَثّما [2]

---

(١) الديوان ٣٠/٢   (٢) نفسه ٢٣٩/٣

وقوله :

جـعل الدُّجَى ليـلاً وودَّع راضـيـا   بالهُون يتـخـذ القـعـود قُـعـودا [1]

فحديثه عن الليل يناقض تماما موقفه من اليوم - أو النهار - بإشراقته التى يستغلها أيضا فى موضعها من التصوير :

غـداً وكـأنَّ اليـومَ من حُـسْن وَجـهـه   وقد لاح بين البيض والبَيْضُ ضاحك [2]

ومن إشراقة اليوم أيضا يجتزئ صورة الضُّحى التى يقول فيها :

وأصلتَ شعرى فاعتلَى رونقَ الضُّحى   ولولاك لم يظهر زماناً من الغِمد [3]

ولم يكتف أبو تمام بالمتناقضات فى محتوى هذه الصور ، بل أضاف إلى اللوحة ما انتقاه من فصول العام ، ليجعلها محلا لتصويره فى لوحات فنية جعل الشتاء محورا لإحداها ، حيث راح يقول فيها على سبيل الإيجاز :

إن الشـتـاء على شَـتـامَـةِ وجـهـهِ   لهُوَ المُـفـيـد طلاقة المُصْطَاف [4]

وعلى سبيل التفصيل فى جزئيات اللوحة يقول :

لقـد انصَـعْتُ والشـتـاءُ له وجـ   ـه يراهُ الكمـاةُ جَـهْـمـاً قَطوُبَا

فى ليـالٍ تكاد تُبْـقى نجـد الـ   ـشمس من ريحـها البليل شُحـوبا

فـضـربتَ الشِّـتـاءَ فى أخْـدَعيْـهِ   ضـربةً غـادَرتهُ عُـوذًا رَكـوبا

لو أصـخنا من بعـدها لسَـمِـعْنا   لقُلوب الأيَّام منك وَجِـبـيـا [5]

ومعروفة تلك اللوحة التى جسد فيها فضائل الشتاء فى لوحة الربيع وفيها يقول :

---

(١) نفسه ٤١١/١

(٢) نفسه ٤٦٦/٢

(٣) نفسه ١١٦/٢

(٤) الديوان ٣٩٢/٢

(٥) نفسه ١٦٥/١

نزلَتْ مقدِّمةُ المَصيف حميدةً ... ويدُ الشّتاءِ جديدةٌ لاتُكْفَرُ

لولا الذى غرسَ الشتاءُ بكفِّه ... لاقى المصيف هشائماً لا تُثْمِرُ

كم ليلةٍ آسى البلاد بنَفْسِهِ ... فيها ويومٍ وَبْلُهُ مُثْعَنْجِرُ (١)

ومع تشخيص الفصول بين ربيع وشتاء لا يسلم الخريف من فن أبى تمام ، وإذا هو يصوره أيضا قارنا إياه بالهمّ فى قوله :

حتى إذا ضربَ الخريفُ رُوَاقَهُ ... سافَتْ بَريرَ أراكةٍ وكَبَاثا

ورأيْتُ ضيفَ الهَمّ لا يَرْضَى قِرًى ... إلاّ مُداخلةَ الفِقار دِلاَثَا (٢)

وهو لا يترك اللوحات الكونية دون أن يتوِّجها بآثارها فى الطبيعة من حوله ، وينتقى من آثارها الطيبة مشهد الروض الذى صوره فى قوله :

ديمَةٌ سَمْحَةُ القِياد سَكُوبُ ... مُسْتَغيث بها الثَّرى المَكْرُوبُ

كشف الروضُ رأسَهُ واستسَّر المَحْـ ... ـلُ منها كما استَسَّر المُريبُ (٣)

وهكذا دأب أبو تمام - على عادته - على استقصاء بعض المعالم الكونية من حوله ليضفى عليها من ملامح الحس ما يكسبها طابع الحيوية من خلال التشخيص، لتبرز فى لوحاته فى نسق جديد ، وسياق متمايز ، يلتقى فيه الربيع مع الخريف ، والصيف مع الشتاء ، والليل مع النهار ، والرياح والسحاب مع الشمس ، لتتشكل من كل المتناقضات لوحات تتسق مع تكوينه العقلى الذى عرف عنه فيه الحرص على جمع أستات الأشياء ، وهو يعكس حجم ثقافته ، وتنوُّعها من ناحية ، ويسقط ما

---

(١) نفسه ١/١٩١

(٢) نفسه ١/٣١٣

(٣) الديوان ١/٢٩١

يدور فى نفسه من طابع انفعالى عليها من ناحية أخرى ، ومن ثم جاءت اللوحات الكونية معتمدة أساسا على الحالة النفسية التى عاشها أبو تمام فى مواقف الحروب ، أو السلام ؛ الأمر الذى دفعه إلى العبث بها - فى بعض الأحيان - تحت وطأة انفعاله على النحو الذى أبرزه - بوضوح شديد - فى مشاهد الزمن فى مدينة « عمورية » فى يوم حريقها ، لتقوم الصورة على التناقضات التى لا تعرف وسطا بين بياض وسواد ، ليل ونهار ، إسلام وشرك ، هزيمة وانتصار ، شجاعة وجبن ، مما دفعه إلى تجاوز الصور الواقعية وتحكيم الصور الانفعالية فى الموقف من منطلق التجسيد والتشخيص الذى استند إليه بكثافة مقصودة فى شعره .

★ ★ ★

(٣) لوحات المعانى والصفات

وفى هذه اللوحة تتفتق عبقرية أبى تمام عن قدرة تشخيصية هائلة ، تتعامل مع المجردات والمعنويات ، وتجمع من بينها المتناقضات أيضا ، ليعرضها الشاعر من خلال قصائده ، فإذا ما تركنا الحوار لشواهد شعره أمكن أن نوزّعها إلى معان موجبة ، وأخرى سالبة ، فى الإطار الأول : نستطيع أن نتعرف على ما صوره من معانى الأمل، واليقين والسرور ، والمنى ، والعرف ، والدنيا ، والوعد ، واللذات ، مما تطرحه الصور الجزئية ومنها :

فى لوحة الأمل قوله :

لم يبقَ فى صَدْرِ رَاجى حاجةٍ أمَلٌ ... إلا وقد ذَاب سُقْماً ذلك الأمَلُ

بَيْنَا كذلكَ والدُّنيا على خَطَرٍ ... والعُرفُ فيك إلى الرحمن يَبْتهل [(١)]

حيث يبنى اللوحة على الأمل ، وإن كان يأخذ به منحى متشائما فى حدود هذا التصور ، كما يرد - أيضا - فى صورة أخرى ، يعرض فيها مصرع الآمال قائلا:

بسطَ الرجاءَ لنا برَغْم نوائبٍ ... كثُرَتْ بهِنَّ مَصَارِعُ الآمَال [(٢)]

ولكنه في لوحات أخرى يعرض الآمال ، أو المنى ، من منظور أكثر تفاؤلا من مثل قوله :

رجَعَتَ المُنَى خُطْراً تثَنَّى غُصونُها ... علَينا وأطلَقْتَ الرجاءَ المُكَبَّلا [(٣)]

---

(١) الديوان ٣/٥٣

(٢) نفسه ٣/٧٧

(٣) الديوان ٣/٩٩

وفى ظلال المنى يترقب تحقيق آماله ، ويصور نجاح طموحاته لدى ممدوحه:

مــازلْتُ أرقُبُ تحت أفْــيَــاءِ المُنَى   يومــاً بوجـهٍ مـثل وجـهك أبْيَـضـا (١)

وفى ظلال الرجاء يجد سعادته أيضا من خلال صلته بالممدوح :

عــاقــدْتُ جــودَ أبى ســعــيــد إنَّه   بَدُنَ الـرجــاء بـه وكــانَ نَحِـيــفــا (٢)

وهو يجسد السمو والهمة معا فى قوله :

كـيف يُضـحى بـراس عليـاء مُـضْحٍ   وجَنـاح الســمــوِّ منه مَــهــيـضُ

همـــــةٌ تـنطَحُ النـجـــوم وجَـــدٌ   آلفُ للحضـيض فـهـو حَضِـيض (٣)

كما يجسد اليقين أيضا فى قوله :

إذا مـا رأواْ للمنَايا عـارِضـاً لبسُـوا   من اليـقـين دُروعـا مـالَهـا زَرَدُ (٤)

وكذلك الحال فى تصويره للمكرمات التى يجسدها قوله :

تداركْـــهُ إن المكرمـــات أصَــابعٌ   وإنَّ حُلَى الأشْعار فـيهـا خَـواتم (٥)

ثم يتجاوز البيت الواحد ، حين يضم إليها تجسيد العُلَى - أيضا - فى نفس اللوحة :

فـمـا بالُ وجـه الشـعـر أغـبرَ قـاتماً   وأنفُ العُلَى من عُطلَّة الشـعـر رَاغِمُ

وكذلك فعل مع الشعر فى البيت السابق ، وفى البيت التالى له أيضا :

فـقـد هزَّ عِطْفَـيْـه القـريضُ توقُّـعـاً   لعَـدْلِكَ مُـذ صَـارَتْ إليْكَ المَظالم

---

(١) نفسه ٢/٢٠٤

(٢) نفسه ٢/٣٨١

(٣) نفسه ٢/٢٨٨

(٤) نفسه ٢/١١

(٥) نفسه ٣/١٨٢

ومرة أخرى يجسد المكرمات فى قوله :

كـــادَتِ المكرُمـــاتُ تنهـــدُّ لَوْلاَ ... أنهـــــــا أيِّدَتْ بحــىِّ إيَادِ [1]

كما شخصها - أيضا - فى قوله :

مكـارمُ لجَّتْ فى علوٍّ كـــأنَّهـــا ... تحــاولُ ثـاراً عندَ بعضِ الكَواكب [2]

وشخص الوعد فى قوله :

فلَوَيْت بالمَـــوْعــــود أعناقَ الوَرى ... وحطَمْتَ بالإنجـار ظهـرَ المَوْعد [3]

ومعه راح يكمل إطار اللوحة :

فـإذا بنيتَ بجــود يومِكَ مَـفْـخَـرًا ... عـصـفَتْ به أرواحُ جُـودِكَ فى غَـدِ

كما أعاد الصورة التشخيصية للوعد فى قوله :

إذاَ وعـــدَ انـهلَّت يَداه فـــأهْدَتا ... لك النُّجْحَ محمولاً على كاهلِ الوعد [4]

ويشخص المعروف قائلا :

فـإنَّك لو ترى المـعـــروفَ وَجْـهًـا ... إذاً لـرأيتــه حَـسناً جَـمـيـــلا [5]

كمـا يشخص السرور فى قوله عن قصيدته وفيهـا يشخص العقول أيضا وكذلك اللهو :

تَصـدًا بهـا الأفْـهَـام بعد صِقَـالهـا ... وتـردُّ ذكـــران العُـــقـــول إنَاثًا

أرض خلعْتُ اللَّهْــوَ خلعى خــاتمى ... فـيـهــا وطلَّقْتُ السُّــرورَ ثَلاثًا [6]

---

(١) الديوان ١/٣٦٧

(٢) نفسه ١/٢١٠

(٣) نفسه ٢/٥٣

(٤) نفسه ٢/١١٣

(٥) نفسه ٣/٦٥

(٦) الديوان ١/٣٢٢

ومن هذا القبيل ما عرضه من صورة المودة والشحناء فى قوله :

قـد بثـثتم غـرس المـودّة والشـحناء فى قلب كل قـار وباد [1]

وكذلك شخص اللذات فى صورة موجزة قال فيها :

مـا أقـبلتْ أوجـهُ اللّذات سـافـرةً مُـــذ أدبرتْ باللّوى أيامُنا الأوَلُ [2]

وراح أبو تمام يرسم للدنيا صورة حية تتلاءم مع زخرفها وزينتها فى قوله :

يصــدُّ عن الدنيــا إذا عَنَّ سُــؤْدَد ولو برزَتْ فى زيِّ عــذراءَ نَاهِدِ [3]

وهى التى تقف بجانبه ، وتؤازره ، وتصبح قابلة للتطويع بين يدى ممدوحه ، كما يقول :

ليَلْحِقْكُمُ النَّعماءُ ريش جناحها فما الواحدُ المحمودُ منكم بوَاحِدِ
أذابتْ لِى الدُّنيـا يمـينُك بعـدَمـا وقَفْتُ على شُخْبٍ من العَيْش جَامِدِ [4]

ولكنه لا يقف مع الدنها عند حدود البيت ، بل يرسم من خلالها تلك الصورة التى يقول فيها :

لقـد زينت الدنيـا بأيام مـاجـدٍ به المُلكُ يبـهى والمفـاخـر تَفْـخَرُ

ومعها يجمع المجردات ليجسدها استكمالا للوحة :

فتىً من يديه البأسُ يضحك والنَّدى وفى سَـرْجِـهِ بدرٌ وليْثٌ غَـضَنْفَـرُ
حوت راحتاه البَأس والجُود والنَّدى ونال الحجـا فـالجهلُ حيـرانُ أزْوَرُ
أبَا الفضل إنَّ الشعر مِمَّا يُميتُهُ إباءُ الفَتَى والمجدُ يَحْيَا ويُقْبَرُ [5]

---

(١) نفسه ٣٦٨/١
(٢) نفسه ٦/٣
(٣) نفسه ٧٣/٢
(٤) نفسه ٧٥/٢
(٥) الديوان ٢١٥/١

فهو يتخذ من الدنيا مفتاحاً للوحة التى التقت فيها المجردات على١١٢ سبيل التجسيد والتشخيص معا ، فضم إليها منها « البأس » و « الندى » و « الحجا » و« الجهل » ثم أضاف إلى هذا كله ما شخصه من قصيدته التى خلع عليها صورة « العذراء » كما خلعها على الدنيا ، وختم اللوحة بتشخيص المجد حيث يحيا ويقبر على حد تصويره .

وفى الجانب الآخر من لوحة المعانى راح أبو تمام يتوقف عن المعانى الرديئة من حيث علاقة الإنسان بها ، فشخص من الأمور البغيضة إلى نفسه الأسى والهم ، والمكروه ، والصدود ، والهجر فى بعض صوره أيضا ، ومنها قوله عن المكروه وكيف وقع فى صفوف أعداء ممدوحه :

أرضعتهم خِلْفَ مكروه فطَمّت به ... من كان بالحرب منهم قَبْلَهُ لَهِجَا (١)

ومنه قوله عن الهم واقترانه بالشيب :

نال راسى من ثُغْرَةِ الهمّ ما لم ... يَسْتَنِلْهُ من ثُغْرَةِ الميلادِ

زارنى شخصُهُ بطَلْعَةِ ضَيْمٍ ... عَمَرتْ مَجْلِسى من العُوّاد (٢)

ومنه أيضا تجسيد النأى والصدود فى قوله :

راحَتْ غوانى الحى عنك غوانياً ... يلبَسْنَ نأيًا تارةً وصُدُودا (٣)

أو مشهد النوى فى قوله :

وكأن افئدةَ النوى مصدوعةٌ ... حتى تصدَّع بالفراقِ فُؤادى (٤)

وهو يكررها فى قوله :

عبث الفراقُ بدمعِهِ وبقَلْبِهِ ... عبثاً يروحُ الجِدُّ فيه ويَغْتَدى (٥)

(١) نفسه ٣٣٢/١
(٢) الديوان ٣٥٩/١
(٣) نفسه ٤٠٨/١
(٤) نفسه ١٢٧/٢
(٥) نفسه ٤٥/٢

وفي إطار نفس النسق وردت صورته فى قوله :

مَشُوقٌ رمتْهُ أسهُمُ البَيْن فانْثَنَى صريعاً لها لما رَمَتْهُ فأصْمَتِ
ولو أنها غيرُ النَّوى فوقَتْ لَهُ بأسهُمِها لم تُصْمِ فيه واشْوَتِ (١)

وقياساً على لوحة المعانى التى ذهب فى عرضها إلى التشخيص والتجسيد راح أبو تمام يسلك نفس السبيل مع بعض من الصفات التى أراد خلعها على ممدوحيه أو حتى على نفسه بما فيها أيضا من ملامح إيجابية أو سلبية ، وإن كان التركيز فيها يظل واردا على الجانب الإيجابى فى تشخيص الصفة بشكل مطلق أو فى ارتباطها بأى من ممدوحيه ، ولكن الجانب السلبى مازال واردا فى صفوف أعداء الشاعر ، أو حتى أعداء ممدوحيه أيضا ، ومع شعره نتبين طبيعة اللوحة فى كلا الاتجاهين ، ففى الجانب الإيجابى تراه يشخص الصبر ، حين يرتبط بجيش ممدوحيه فى قوله :

فلُّوا ولكنهم طابُوا فأنجَدهم جيشٌ من الصبر لا يُحْصَى لَهُ عدد (٢)

كما يجسده أيضا حتى يرتديه ممدوحه فى قوله :

لَبَّاسُ سَرْد الصَّبر مدَّرِعٌ به فى الحادث الجَلَل ادِّراعَ اللأَّم
والصبرُ بالأرواح يعرِفُ فَضْلَهُ صبرُ المُلوك ولَيْسَ بالأجْسَام (٣)

وعلى نفس الوتيرة يصور العزم ، وهو صورة من الصبر أيضا ، حيث يقول مجسدا :

عزمٌ يفل الجيشَ وَهو عَرَمْرَم ويردُ ظُفْرَ الشوق وهو مُقَلَّم (٤)

ويزداد التجسيد فى حواره مع الصبر ، حين يقول جامعا معه تجسيد الظلم أيضا :

---

(١) نفسه ٣٠١/١
(٢) الديوان ١١/٢
(٣) نفسه ٢٠٨/٣
(٤) نفسه ٢١٤/٣

كُلُوا الصَّبْرَ غَضًّا واشربُوهُ فإنَّكُمْ أثَرْتُمْ بَعيرَ الظُّلمِ والظلمُ بَارِكُ (١)

وحين يسطو على عظمة ممدوحه لا يكاد يتركها ، حتى يجسد لها المجد معادلا موضوعيا ، يكشفها ، وينم عنها ، ويؤكدها ، مما أكثر من صوره فى تشخيص المجد وتجسيده ، على نحو ما نجده فى قوله فى تصوير ممدوحه بعد التخلص من الأفشين وبابك :

وظل بالظَّفَرِ الأفشينُ مُرتَدِياً وباتَ بابَكُها بالذُّلِّ مُلْتَحِفَا

لَوْ لَمْ تَفُتْ مسنَّ المَجْدِ مُذْ زَمَنٍ بالجودِ والبأس كانَ المَجْدُ قد خَرِفا (٢)

وعند ممدوحه ، وفى دياره ، يرى صورة حية من المجد ، يطرحها من خلال التشخيص ، قائلا :

هنالك تلقى الجُود حيث تقطَّعَتْ تمائمه والمجدُ مُرْخَى الذَّوائب

إذا ما غدا أغْدَى كريمةَ مَالِهِ هديا ولَوْ زُفَّت لألأم خاطب(٣)

ومع قمة المبالغة فى تضخيم شخصية ممدوحه ، وتصور توهج ذاته من خلال اللوحة التى يرسمها له الشاعر ، نراه لا يختمها إلا بتجسيد المجد أيضا فى قوله :

وسائلٍ عن أبى حَفْصٍ فقلْتُ له امسكْ عِنَانَكَ عنه إنَّه القَدَرُ

هو الهُمَام هو الصَّابُ المُريح هو الـ حتفُ الوَحِيُّ هو الصمصامةُ الذَّكَرُ

هَلْ أوْرَقَ المجدُ إلا فى بَنِى أدَدٍ أو اجتنى منه لولا طيِّئٌ ثَمَرُ (٤)

وفى إطار نفس التصوير يرد ما شخص به العُلَىَ فى قوله عن ممدوحه ، وعلاقته بها :

---

(١) نفسه ٢/٤٦٠

(٢) الديوان ٢/٣٧٤

(٣) نفسه ١/٢٠٣

(٤) نفسه ١/١٩٠

خـدم العلى فـخَـدَمْنَه وهى التى | لا تخـدم الأقـوامَ مـا لم تُخَـدَمِ (١)
ومن الأطر الجزئية التى خصها بالتصوير فى شخص ممدوحه أيضا ما استعرض من خلاله لوحة الكرم من خلال التجسيد والتشخيص ، فقد يشخص الجود نفسه على حد قوله :

وحيـاةُ القـريض إحيـاؤُك الجُـو | د فإن ماتَ الجـودُ ماتَ القريضُ (٢)

وعلى نفس الدرجة من التشخيص يورد صورته :

أمـددْتَه فى العُـدْم والعـدم الجَـوَى | بالجـود والجـودُ الطبـيبُ الآسى
آنسْـــتَـــهُ بالدَّهـر حـــتى إنه | ليظنُّه عُــرسـا من الأعــراس (٣)

وكذلك كان ما يسجله قوله :

إذا المكارم عـقَّت واسـتـخفَّ بهـا | أضحَى النَّدى والسدى أمًّا له وأبا (٤)

وقوله مجسدا الجود أمام شخص ممدوحه :

هيـهـاتَ لاَ يَنْأى الفـخـار وإنْ نَأى | عن طالب كـانَتْ مطيَّـتُـهُ الندى (٥)

ومشخصا إياه من نفس التصور :

أحـيـيْتَ ثغـر الجـود منك بنائل | قـد مـات منه ثَغْـرُ كلِّ فـسـاد (٦)

وهو ما تكرر فى قوله فى صورة أخرى موجزة :

فـتًى أحْـيَـتْ يداهُ بعـد يَأسٍ | لنا المَـيْـتَـيْن من كَـرمٍ وَجُـودِ (٧)

(١) الديوان ٢٥٢/٣
(٢) نفسه ٢٩٢/٢
(٣) نفسه ٢٥١/٢
(٤) نفسه ٢٣٤/١
(٥) نفسه ١٠٦/٢
(٦) نفسه ١٣٠/٢
(٧) الديوان ٤٢/٢

وحين يقرن الجود بالمال يجسد الاثنين معا ، بحكم الاقتران بينهما ووحدة الدلالة على نحو ما أوجز أيضا فى قوله :

وتَنظُّرى خَببَ الرِّكاب ينصُّها ... مُحيى القريضِ إلى مُميتِ المَالِ (١)

وهو يجعل الجود قرين المجد فى لوحة واحدة ، رسمها فى شخص ممدوحه قائلا :

فثَمَّ الجودُ مشدودُ الأواخى ... وثَمَّ المجدُ مضروبُ القِباب

يمين محمدٍ بحرٍ خِضَمٌّ ... طَموحُ الموج مجنونُ العباب

تفيضُ سماحةً والمُزنُ مُكدٍ ... وتقطعُ والحسامُ العَضْبُ نَابِ (٢)

ومن الصفات الموجبة التى أفسح لها المجال فى صوره أيضا صفة « الحياء» إذ راح يعرضها من منظور التشخيص فى قوله ، مضيفا إلى المشهد تشخيص السيوف أيضا :

إذا سفكَ الحياءَ الرَّوْع يوماً ... وَقَى دم وجهه بدم الوريد

قضى من سَنْدَبَايا كلَّ نَحْبٍ ... وأرشق والسيوفُ من الشهود (٣)

ومن الصور التى رسمها للحياء من خلال التجسيد ، ربطه بمبيوسعفى قوله جامعا بين صورته وصورة السخاء من نفس المنطلق :

قُسمَ الحياءُ على الأنام جميعهم ... فذهَبْتَ أنتَ فقُمْتَهُ بزمامه

وتقسَّمَ الناسُ السَّخاءَ مجزأ ... وذهبتَ أنت برأسه وسَنامه

وتركتَ للناس الإهَابَ وما بَقى ... من فرثه وعُروقه وعظامه (٤)

---

(١) نفسه ٧٧/٣

(٢) نفسه ٢٨٣/١

(٣) نفسه ٣٦/٢

(٤) الديوان ٢٤٦/٣

وهو لا ينهى اللوحة الإيجابية للصفات حتى يتوّجها بتشخيص الخُلُق ذاته فى قوله :

كـــل يـــوم لـــه وكـــل أوانٍ ... خُلُقٌ ضـاحكٌ وحـالٌ كـئـيبُ [1]

ومجسدا إياه فى قوله :

خـلائقُ فـيـه غـضَّـةُ جُـدُدٌ ... ليـسـتْ بمنهُـوكـة ولا لُبُس

ثم تراه يربط الموقف ربطا كاملا بلوحة الكرم التى استوقفته أركانها :

مَـفْـتَـرَسٌ مـالُه ولَسْتَ تَرَى ... فـريسـةً عـرضَـه لمُـفْـتَـرِس [2]

ومع عناصر الحياة التى يبعثها فى الصور لا يكاد ينسى أن يجسد فنه أيضا ، وهو الذى يتناول كل المواقف بهذا التصوير والتعبير ، فيقول فى صورة من صوره :

لقـد نَكبَ الغـدرُ الوفـاءَ بسَـاحـتى ... إذاً وسَرَحْتُ الذَّمَّ فى مَسْرح الحَمْد

وهتَّكْتُ بالقـول الخنا حُـرْمَـة العُلَى ... واسلكتُ حُرَّ الشعر فى مَسْلَكِ العَبْد [3]

وقد ضخم من مكانته من خلال هذا التشخيص الذى أضفاه على قصائده :

فـألبـسَنى من أمَّـهـات تلاده ... وألبَسـتـه من أمَّهـات قـلائدى [4]

حتى إذا أراد التحديد الدقيق لمكانة فنه ، وجدها فوق النجوم على حد تصوره وتصويره فى قوله :

إنَّ الثناء يسـيـر عـرضـاً فى الوَرَى ... ومـجلُّهُ فى الطُّول فـوقَ الأنْجُم

وما صور ذلك إلا نتيجة التشخيص الدقيق الذى رأى فيه القصيدة من قصائده :

---

(١) الديوان ٢٩٤/١

(٢) نفسه ٢٤٠/١

(٣) نفسه ١١٥/٢

(٤) الديوان ٦/٢

وصنيـــعــــةٍ لك ثَيِّبٍ أهدَيْتــهـــا   وهْيَ الكَعَابُ لعائذٍ بك مُصْرم [1]

وبهذا توَّج أبو تمام لوحات الأخلاق التى عرضها بحديثه عن فنه ، وهى لوحات اعتمد فيها على مواد التشخيص والتجسيد ، ولم ينس فى بعض منها أن يتعرض لجوانب سلبية فى جانب عدوه ، وعدو ممدوحه ممن راح يشخص فيهم الضلال حتى ليكاد يقصره عليهم ، على نحو قوله :

جـدعْتَ لهم أنف الضـلال بوقـعـةٍ   فما زلْتَ بالبيض القَواضب مُغْرَما [2]

وكذا جاء قوله عن الكفر مشخصا إياه من خلال علاقة الممدوح بأعدائه وكيف يقضى على الكفر بقضائه عليهم :

قطعْت بنَانَ الكُفْـر منهمُ بمَـيْـمَـنٍ   وأتْبَعْتَـهـا بالرُّوم كفًا ومِعْصَمَـا [3]

ومن هذا قوله المشهور - أيضا - عن الشرك والكفر وقد غلبت عليه صنعته فى الانتقاء اللفظى المتعمد :

قـرت بقُـرَّان عـينُ الدِّين وانشـتَـرَتْ   بالأشتَرَيْن عيونُ الشِّرك فاصطلما [4]

وهكذا استكمل أبو تمام عناصر اللوحة الفنية ، مكتفياً بقليل من صوره حول الجوانب السلبية من الأخلاق ، وكأنما كان يضن عليها بفنه ، وكده ، ومعاناته فى إصدار الصورة التى ينطلق فيها مجسدا ، أو مشخصا - كما رأينا - ، حتى ضاق به النقاد ، لعدم قدرتهم على ملاحقة الصور فى شعره من ناحية ، إذ تتحول إلى لوحات متتابعة ، ثم فى عدم فهمهم لتلك الصور - من ناحية أخرى - ربما لخروجها إلى مجالات ذهنية شاع فيها التجريد ، وكثر فيها البعد عن المحسوس الذى توقف عنده شعراء التصوير التشبيهى فيما قبل أبى تمام .

---

(١) نفسه ٢٥٣/٣

(٢) الديوان ٢٣٦/٣

(٣) نفسه ٢٣٩/٣

(٤) الديوان ١٦٩/٣

ولا شك أن منطقة المعالجة التصويرية - بهذا الشكل - تظل شاهدا أمينا على براعة أبى تمام فى المزاوجة بين الموروث التصويرى بعد تعديله ، وتهذيبه ، والإضافة إليه ؛ وبين ما تفرد به أبو تمام نفسه بين شعراء العربية من قدرة إبداعية خاصة تتبدى فى التشكيل الجمالى للصورة ، وفى صياغة النسق الفنى بشكل خاص ، لا يكاد يصدر إلا عنه وحده ، وبين الموقفين كليهما يظل الشاعر وتصويره شاهدين على إخلاصه لمصادر ثقافته ، وحقول فكره ، مهما تعددت مجالاتها.

★ ★ ★

(٤) لوحات الغيبيات

وهى لوحة مكررة تمثل ظاهرة فى شعر أبى تمام ، وتبدو محدودة بعالم الموت تحت أىٍّ من دلالاته ، وإن كان يشير إليه أحيانا بصور من الفراق ، ليوثق صلات القربى بين الموقفين ، حتى يعكس واقعه النفسى من خلال ما يحسه نتيجة البَيْن ، فإذا هو يراه على حد تصويره الدقيق :

كــأنمــا البَـيْـن من إلحَــاحِــه أبدا على النفـوس أخٌ للمــوت أو وَلَدُ [1]

ولذلك ينفى قدرة الصبر على الصمود أو الجلد أمام هول ذلك البين ، على عكس المواقف الأخرى التى صوره فيها ، إذ يقول فى لوحة غزلية :

وكم تحتَ أوراق الصـبَّـابة من فـتًى من القـوم حُـرٌّ دمـعُـه للهَـوى عَـبْـدُ

ومـــا أحـــدٌ طارَ الفـــراقُ بقلبـــه بجَلْدٍ ولكنَّ الفـــراقَ هو الجَلْد [2]

وعلى أية حال فهو يجعل الفراق صورة من صور الموت تقهر البشر وتنال منهم ، بما يأتى إليهم به من صور الحزن والأسى ، مما يحتاج معه الشاعر إلى معين من دمعه لمواجهة قسوته ، وإعلان الاستسلام أمامه :

لقـد أحسن الدمعُ المحـامـاةَ بعدمـا أساءَ الأسى إذْ جاوزَ القلبَ داخلُه [3]

وعلى طرف نقيض أيضا يصور الفراق - حين يصوره - مرتبطا بمعالم الجمال ، التى استوقفته فى صاحبته ، مما يزيده رهقا وتعبا عبر أهوال الرحيل على نحو مما صوره قوله :

---

(١) الديوان ٢/١١

(٢) نفسه ٢/٨٢

(٣) نفسه ٣/٢٢

تحيَّر فى آرامها الحُسنُ فاغتَدَتْ	قرارة مَنْ يُصبى ونُجْعَةَ مَنْ يصبو [1]

ولكن الشاعر لم يقف من اللوحة عند هوامشها الخفيفة - على هذا النحو - بقدر ما أفاض فى عدد من صوره الجزئية المتناثرة فى قصائده ، فى عرض مشاهد مختلفة للموت ، تحت اسمه الحقيقى حينا ، أو المنية ، والمنايا حينا آخر ، وفى حين ثالث نراه يورد الصورة تحت مصطلح الحتوف ، لتلتقى الدلالات ، وتتوحد المشاهد ، من خلال تشابه مادة الصور وتقارب معطياتها .

فهو يشخص المنايا فى قوله :

وإذْ طيرُ الحَوادث فى رُبَاها	سَواكِنُ وهى غنّاءُ المُراد

لهم جهلُ السباع إذا المنايا	تمشّتْ فى القَنا وحُلوم عاد [2]

ثم يضفى عليها صبغة السواد فى قوله :

ما إنْ تَرَى الأحسابَ بيضاً وُضَّحاً	إلاّ بحيثُ تَرَى المَنايا سُودا [3]

واستكمالا لهذا المشهد اللونى القاتم يجعل لها كوكبا يجذب إليه البشر :

لو رأوا كوكب المنايا لظلُّوا	نَحْوها مُهْطعين بالأعناق [4]

ليضيف إلى الصورة من صنعته رد العجز على الصدر ، حين يصور الحتوف فى قوله :

مسترسلين إلى الحُتوف كأنَّما	بين الحتوف وبينَهم أرحامُ [5]

وعلى عادته فى مبالغاته المعهودة ، يضخم مكانة ممدوحه ، حتى فى علاقته بتلك الحتوف التى تنطلق من عقالها ، لتقتحم صفوف أعدائه :

(١) الديوان ١/١٧٩
(٢) نفسه ٢/٢٨
(٣) نفسه ١/٣٧٤
(٤) نفسه ٢/٤٥١
(٥) الديوان ٣/١٥٦

فـقـيـدت بالإقـدام مُطْلَقَ بَأسـهم   وأطلقتَ فـيـهم كلَّ حَتْفٍ مُـقَـيَّـد [1]

ثم يتدرج بصورة الموت من إطار ذلك التجسيد الذى يراه فيه كأسا على نحو قوله :

يتـسـاقـوْنَ فى الـوَغَى كـأسَ مَـوْت   وهْـىَ مَـوْصُـولَةٌ بكأسِ رَحِـيقِ [2]

ليبرز الصورة التشخيصية للموت أيضا فى سياق اللوحة الحربية التي يعرض فيها موقف ممدوحه ، وموقف خصومه بعد المعركة ، ومعه يشخص الأجل أيضا :

جلَّيْتَ والمـوْتُ مُبْـدٍ حُـرَّ صَفْـحَـتـه   وقَـدْ تَفَـرْعَنَ فى أوْصـالـه الأجَلُ [3]

وغـالبـا مـا يقـرن المـوت بالأجل ، أو الأرواح ، ليـستكمل مـقـومـات الصـورة ، ويرسم كل زواياها :

لقـيـتَـهُم والمنـايَا غـيـرُ دَافِـعَـةٍ   لـمـا أمَـرْتَ به والملتـقـى كَـبَـدُ

فى مـوقف وقفَ المـوتُ الزُّعـاف به   فـالمـوتُ يُوجَـدُ والأرْوَاح تُفـتَـقَـد [4]

وهكذا التقى فى الصورة عند أبى تمام كل مـا شغله من مجرد ، أو معنوى ، قصد إلى إخراجه فى مشهد محسوس من خلال التجسيد أو التشخيص ، مما يزيد الموقف وضوحا وعمقا معاً ، ويزيد لوحته الفنية دلالة وقوة فى أسلوب الأداء من ناحية ، ومقاييس التوصيل للمتلقى من ناحية أخرى ، ولم يغفل بعض الجوانب الحسية التى يرددها الشعراء ، دون التعرف على كنهها أو طبيعتها النوعية ، على نحو ما نرى فى حديث القلب الذى يستغله أبو تمام ، فيجده فى شكل محسوس ، ليعرض من مشاهد الأحشاء فى القتال هذه الصورة التى رسمها قوله فى بيت واحد :

---

(١) نفسه ٢/٢٨

(٢) نفسه ٢/٤٣٢

(٣) نفسه ٣/١٦

(٤) نفسه ٢/١١

بضَـــرْبٍ تـراقَصُ الأحـــشـــاءُ منه   وتبطُلُ مـهـجـةُ البَطل النَّجـيـد [1]

بل تراه يجـمع بين مـا يريد تصويره مـن هذه الأحشـاء ، وبين المـجـرد ، على نحو ماورد فى صورة اليوم ، حيث خلعها عليه فى قوله فى موطن الغزل :

مـــا مَــــر يوم واحــــد إلا وفى   أحـشــائه لمـحلَّتَـيْكِ غَـمَـامُ [2]

وشبيه بذلك مـا عرضـه من صورة القـائد المنهزم فى يوم عمورية ، حين ولى هاربا فى سكتة متوهمة راحت تصطخب أحشاؤه من تحتها :

ولَّى وقــد ألجمَ الخَطىُّ منْطِقَــهُ   بسكتةٍ تحـتهـا الأحشـاءُ فى صَخَب

وبذلك اسـتطاع أبو تمـام أن يعكس من واقعـه الفكرى ، ومن أعـمـاق ثقـافتـه الجـديدة الكثـيـر عـبـر اللوحـات الفنيـة التى عـرضـهـا من المنطق الاسـتـعـارى أو التشـخيصى ، ومن خلالها تعرض لكل مـا يحسـه أو يراه ، أو يتخيله ، ليوظف من أجله الصورة فى دقة من الأداء ، والاختيـار المحكم الذى يرتبط - أول مـا يرتبط - بإلمام الشاعر بكمٍّ متنوع من الثقافات حدت به إلى تعقيد الصورة من ناحية ، وإلى تجاوز المحسوس الموروث من ناحية أخرى .

ولذلك يبقى ملحـا هنا أن نتعرف على انعكاسات المصادر القديمة الموروثة فى شعره ، وكيف ظهرت فى صوره أيضا وتقاريره ، ويصبح هذا الموضوع مكملا لثقافته التى عرضناها من واقع العصر ، ومن مصادر تكوينه العقلى المتميز .

★ ★ ★

---

(١) الديوان ٣٨/٢

(٢) الديوان ١٥١/٣

الفصل الخامس

انعكاسات صريحة لمصادر الفكر فى المضامين

- فى توصيف سياسة عصره .
- فى تحديد دوائر الفضيلة .
- صيغ خواتيم القصائد .

(١) فى تصوير سياسة عصره

وكأن أبا تمام أراد أن يؤصل لسياسة عصره بما يضفى عليها من طابع الثبات والرسوخ من خلال تبرير أصولها الشرعية التى تستند فيها إلى الدين الإسلامى من ناحية ، وإلى قراءة التاريخ الإسلامى من ناحية أخرى ، ولذلك راح يجتهد في رسم لوحتَيْن لساسة عصره وتصوير مسلكهم ، تدور أولاهما حول طابع الحكم ونظام الخلافة ، مع رصد الشواهد التى تؤكد شريعتها وأحقية الخليفة الحاكم بها ، والثانية يتحاور من خلالها حول السياسة الخارجية للخليفة مع الأمم المجاورة ، وفيها يركز على الجانب الدينى فى انتصاراته ، ومع اللوحة الأولى نتوقف قليلا لنتبينها من خلال صور الشاعر نفسه ، ولنبدأ معه منذ إسناد الخلافة إلى فرع بنى العباس من منطلق الأحقية الخاصة لهم من قبل الله ورسوله - على حد تصويره - فى قوله :

لا قَدْح فى عَوْد الإمامةِ بعدما	مُتَّتْ إليك بحُرْمَةٍ وذِمَام
هيهات تلك قلادةُ الله التى	ما كان يتركُها بغَيْر نِظام
إرْثُ النبىِّ وجمرةُ المُلْك التى	لم تَخْلُ من لَهَب بكم وضِرَام
مذخورةٌ أحرَزْتَها بحُكومَة	لله تعلو أرْؤسَ الحُكَّام (١)

فهو يثبت شريعة حكم الخليفة العباسى ، بإثبات أحقية بيته فى الحكم ، كما خصهم به الله تعالى دون سواهم ، وكأن المسألة تتحول إلى توقيف إلهى يحكم من خلاله الخليفة ، مؤكدا الموقف بتوقفه عند صلة بنى العباس برسول الله ﷺ ، ثم

---

(١) الديوان ٣/٢٠٩

يضيف إلى عذا البعد الدينى بعدا سياسيا جديدا ، يحذر فيه من غمار الفوضى السياسية ، إذا ما خرج الحكم عن أيدى هؤلاء ، ذلك أن الخلافة قلادة الله ألبسهم إياها ، واختارهم لها ، وهو نفس المنطلق الذى يصور علاقته بالرعية فى قوله :

القـــــومُ ظِلُّ اللـه أسكنَ دينَهُ ... فـيـهم وهُمْ جـبلُ المُلوك الرَّاسى
هدأت على تأصيل أحمد همَّتى ... وأطاف تقليـــدى به وقِـــيَـــاسى
بالمُجْتَبى والمُصطفَى والمُشْتَرى ... للحـمـد والحـالى به والكَاسى [1]

وهو لا يترك سياسة الحاكم للرعية دون سند إلهى ، تضمه شهادة الله سبحانه وتعالى على دور الخليفة ، لا فى قيادة الرعية وتنظيم شئونها فحسب ، بل يتجاوز هذا المستوى إلى هداية الرعية باعتباره قدوتها المثلى ، وإمامها المختار :

الله يشـــهـــدُ أن هَدْيَكَ للرِّضـــا ... فـيـنَا ويلعنُ كلَّ مَنْ لم يَشْـــهَـــدِ
أوَلِيَّ أمـــة أحـــمـــد مـــا أحْـــمَـــدٌ ... بمُـضـيـع مـا أوليْتَ أمَّـةَ أحْـمَـد
أمـا الهُـدىَ فـقـد اقـتَـدَحْتَ بزَنْده ... فى العـالمـين فويلٌ مَنْ لَمْ يَهْتَدِ [2]

ولذلك راح يحرص على تأكيد تلك الأسوة الحسنة من قِبَل الخليفة ، والامتداد بخا عبر عصور التاريخ الإسلامى ، إلى أن يصل بها إلى الرسول ﷺ ، وربما أختار موقفا ناريخيا محددا يعرض جوهر الصورة الدينية للخليفة :

لك فى رســـول الله أعظم أســـوة ... وأجلُّهـــــا فى سُنَّةٍ وكـــتـــــاب
أعطى المـؤلَّفَـة القلوب رضـاهُم ... كـمَـلاً ورد أخـايذ الأحـزاب [3]

ولذا نجد الشاعر لا يفتأ يصور علاقة الخليفة برعاياه ، وقيامه علي مصالحهم وقيادتهم ، بل يقف - وقفة خاصة - عند أسلوب تعامله معهم فى قوله الموجز :

---

(١) الديوان ٢/٢٤٦ - ٢٤٧
(٢) نفسه ٢/٤٩
(٣) الديوان ١/٨٥

لم تَرْمِ ذَا رَحِمٍ ببــــائِقَــــةٍ ولا   كلَّمْتَ قــومَك من وراءِ حِـجَــابِ [1]

ليطيل مرة أخرى فى عرض مشهد من مشاهد تواضعه فى الحكم ، وليضرب للرعية - من خلاله - المثل الأعلى - وليثبت جدارته بأن يكون حاكما إسلاميا مختارا فى مثل قوله : [2]

إن القــبــابَ المــســتــقلة بينَهــا   مَـلِكٌ يَطِيبُ به الـزمــــانُ ويكـرُمُ
لا تـألفُ الفــحـــشــاءُ بردَيْه ولا   يـســرى إلَيْــه مع الظَّلام المَــأثَمُ
مُــتــبــذِّلٌ فى القــوم وهـو مُـبَــجَّلٌ   مــتــواضع فى الحىِّ وهو مُــعَظَّمُ

ثم يزاوج بين حق الخلافة على الخليفة ، وحق الرعية عليه - أيضا - ليجعله أهلا للأمرَيْن جميعا ، فيعرض لتصوير فصاحته ، ويبين أطراف الحكم ، وكيف تسعد به الرعية كلها فيقول :

هزَزْتَ أمــيــرَ المـؤمنين مـحـمـدا   فكان رُدَيْنِيًّــا وأبيض مُنْصُــــلا
ترى شخصَهُ وَسْطَ الخِلافة هضبة   وخطَبَتُــه دونَ الخـلافــة فَيْـصَـلا
وأنَّك إذ البـســتَــهُ العــز مُنْعِـمــاً   وســربلتـه تلك الجـلالةَ مُـفْـضِـلا
لتــقــضى به حق الرعــيَّــة آخــرا   وتقــضى به حق الخِــلافــة أولا [3]

وكأنه يتخذ من اختيار الخليفة لقادة جيوشه ، أو للولاة على رعاياه طابعا دينيا أيضا ، فهو لا يُتم تصوير ذلك إلا ارتباطا بمنطلق الحق ؛ حق الرعية وحق الخلافة ، وكأن الموقف يمتد من فكرة السند الإلهى المطلق لكل ما يتخذه الخليفة من قرارات تتعلق بغيره ممن يختارهم لمساعدته فى الحكم ، إلى يجمع بين طاعة القائد لله سبحانه وتعالى ، وكذا طاعته للخليفة فى قوله ، والمشهد هنا موزع بين القائد المنتصر وبين أعدائه المهزومين :

حــتى إذا أيْنَعت أثمــارُ مُــدَّتهم   أرسلك الله للأعــمــارِ مُـصْطَرِمــا

---

(١) نفسه ١/٨٠

(٢) الديوان ٣/١٩٧

(٣) الديوان ٢/١٠١

أطعت ربك فيهم والخليفة قد أرضيته وشفيت العُرْبَ والعجَما (١)

فإذا المسألة عنده تتصل بدور الإمامة فى حماية المسلمين ، واتخاذ القيادات التى تنجز هذا الدور بأمانة ، على نحو من قوله فى صورة أخرى لإسحاق ابن إبراهيم ، وتصوير دوره فى القيادة ، وبيان طبيعة علاقته بالخليفة :

سيفُ الإمام الذى سمَّتْهُ همَّتُهُ لما تخرَّم أهلُ الكفر مخترما
إن الخليفةَ لما صالَ كنتَ له خليفة الموت فيمَنْ جارَ أو ظَلَما (٢)

ومن هذا المنطق أصدر الشاعر أحكامه على ممدوحيه من الخلفاء ، من واقع ألة الحكم فيهم ، استنادا إلى الطابع الشرعى - الذى ردده كثيرا - لهذا الحكم بدأ من إسناده إلى الله سبحانه وتعالى وتفويضه للخليفة ، ثم إسناده إلى ذلك النسب الممتد فى الأسرة العباسية العريقة ، ولذلك زاوج بين تلك الوراثة وبين « بيعة الرضوان » مستعينا بتداعيات التاريخ الإسلامى بما يكفى لدعم تلك الشريعة التى راح يرسم منها جانبا فى قوله :

أخذ الخلافة عن أسنَّته التى منعت حمى الآباءِ والأعمام
مادام هارونُ الخليفةَ فالهدى فى غِبْطَةٍ موصوله بِدَوام
شُرِحتْ بدولتك الصُّدوُر وأصبحَتْ خُشُعُ العيون إليك وهىَ سوام
هى بيعَةُ الرِّضوان يُشْرَعُ وَسْطها باب السلامة فادخُلُوا بِسَلام (٣)

حيث يقرن بين استمرار الخليفة فى موقعه من الحكم ، وبين استقرار الهدى، وانتشاره ، ليدخل إلى الصورة كلها من منظور دينى ، يردد فيه « بيعة الرضوان » (٤) و « ادخلوها بسلام تأثرا بالآية الكريمة ﴿ادخلوها بسلام آمنين﴾ .

(١) نفسه ٣/١٧١ (٢) الديوان ٣/١٦٨
(٣) نفسه /٢٠٦ (٤) سورة الحجر : ٤٦

فهو يفيد مما ورد بشأن بيعة « الرضوان » التى ثار فيها المسلمون إلى رسول الله وهو تحت الشجرة فبايعوه ألا يفروا فأنزل الله عنها : ﴿لقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة فعلم ما فى قلوبهم فأنزل السكينة عليهم وأثابهم فتحا قريبا﴾ (سورة الفتح : ١٨)

وهكذا أدار الشاعر حواره حول الخلافة كقضية دينية ، قبل أن تكون موقفا سياسيا ، وبالتالى راح يبحث لها عن الأصول التى تدعم شريعتها ، وتضمن لها استمرارها فى خلفاء بنى العباس ، كما راح يصور صلة الخليفة بالله والدين لتكون أساسا لحكمه وسياسته مع خصومه وعلاقته برعاياه ، ولذلك لم يفتأ . يكرر مشاهد تواضع الخلفاء تأكيدا لهذا الموقف ، ويضيف إليها - من المنظور الدينى أيضاً - نسبة صفات الخليفة - كما يطرحها - إلى الله سبحانه وتعالى ، على نحو من قوله:

بمُعتصم بالله أصبحَ ملجأ ومُعْتَصَمًا حِرْزًا لكل مُوَائِل

قد ألبس اللهُ الإمام فضائلاً وتابع فيها باللُّهى والفَوَاضل (١)

حيث يجعل صفات ممدوحه هبة مقدسة من الله تعالى ، قياسا - بذلك - على الحكم الذى صوره - بدوره - هبة أيضا قبل ذلك ، ولذلك راح يمزج بين إرضاء الله تعالى وإرضاء الرعية من خلال تصوير مسلك الخليفة ، أو تنصيبه القيادات التى يرى صلاحها لتولى تلك المهمة فيقول :

فاقمَعْ شياطينَ النِّفاق بمُهْتَدٍ ترضى البَرِيَّةُ حكمَهُ والبَارى (٢)

ولعله قصد ذلك من خلال أكثر الصفات التى استعرضها فى ممدوحيه من الخلفاء مما يزيد من رصيدها الدينى ، ويزداد بها الممدوح قربا من شريعة الإسلام ، وخاصة إذا استوقفته منه ، صفة العدل مع القوة ، باعتباره حاكما ، وهُما مطلبان رصدهما - تصويرا - فى لوحة متعددة الجزئيات ، أخذت من قصيدته رُبعها - تقريبا - يقول فيها :

بمُعتصم بالله قد عُصِمَتْ به عُرَا الدين والتفَّتْ عليه وسائله

رعى الله فيه للرعية رأفةً تُزَايله الدُّنيا وليست تُزايله

فأضْحَوا وقد فاصت إليه قلوبُهم ورحمتُه فيهم تَفيضُ ونَائله

---

(١) الديوان ٣/٧٩

(٢) نفسه ٢/٢٠٩

وقــام فــقــام العــدلُ فى كل بلدة | خطيبا وأضحىَ المُلك قد شَقَّ بَازله
وجــرَّد حقَّ السـيف حـتى كـأنَّه | من السَّلِّ مُـودٍ غـمـدُه وحـمـائله
رضـينا على رَغْم الَّيـالى بحُكْمـهِ | وهل دافعٌ أمـراً وذو العـرش قـائله
لقـد حـان مَنْ يُهـدى سـويداءَ قلبـه | لحــدُّ سنان فـى يد الله عــاملُه
بيُـمْنِ أبى إسـحـاق طالَتْ يدُ العُـلا | وقـامت قناةُ الدِّين واشـتَـدَّ كَـاهِله
ولو لـم يكم فى كـفِّـه غـيـر روحـه | لجـاد بهـا فليـتَّقِ اللهَ سَـائله
إمـام الهُـدىَ وابن الهُـدى أىُّ فَـرْحـة | تعـجَّلها فيكَ القـريضُ وقَـائِلُهْ (١)

وعلى هذا المنحى من حديث السياسة تناول أبو تمام فى شخص الخليفة ما يثبِّت قَدَمه فى الحكم ، ثم استعرض من تلك الصفات والمواقف ما يتسق مع الدين الإسلامى ، حتى إذا ما تمت للوحة الفنية جزئياتها التى تسجل موقف الخليفة فى سياسته الداخلية ، انتقل الشاعر منها إلى سياسته الخارجية فى حماية ثغور الدولة الإسلامية ، ليصوغها ، ويصورها على نحو دينى صرف ، يعكس فيه السلوك الحربى للخليفة مع أعدائه من خلال سلوكه الدينى ، وإذا هو يعرض الموقف من خلال الشعائر الدينية فيقول :

خيـرُ الأخِـلاَّء خيـرُ الأرض همَّـتُـهُ | وأفضلُ الركب يقْرُو أفضلَ والسُّبُل
حُطَّتْ إلى عُـمْـدَة الإسـلام أرْحُلُهُ | والشمس قد نَفضت وَرْسًا على الأصُل
مُلبِــيًــا طـالمـا لبَّى مُناديَهُ | إلى الوَغَى غـيـرَ رِعْـديدٍ ولا وَكِلِ
ومُحـرِمـا أحـرمت أرضُ العـراق له | من الندى واكـتـسَتْ ثوباً من البَخَل
وسـافِكاً لدمـاءِ البُـدْن قـد سُـفِكَتْ | به دمـاء ذوى الإلحـادِ والنِّحَلِ
ورامـيـاً جـمـرات الحج فى سنةٍ | رمى بهـا جـمـرات اليـوم ذى الشُّعَل
يَرْدى ويُرْقِلُ نحـو المَـرْوَتَيْن كـمـا | يَرْدِى ويُرْقِلُ نحـو الفـارس البطل

(١) الديوان ١/٢٦

تُقَـبِّل الرُّكْن ركن البـيت نافِلةً   وظهـرُ كـفِّكَ مـعـمـورٌ من القُـبَلِ

لمـا تركتَ بيـوتَ الكُفـر خـاويةً   بالغـزو آثَرْتَ بيتَ الله بالقَـفل [1]

فهو يوظف الشعائر الإسلامية هنا فى بنية اللوحة بكل جزئياتها ، حيث يحيل تلبية الحة إلى تلبية حربية – فى مشهد قتال الأعداء – يدافع بها الخليفة عن العقيدة كما يصور إحرامه وكيف تحرم له أرض العراق ، وهديه ، وكيف يكون من دماء المشركين ، ورمى الجمرات بما يتمثل فيها يقذف به أعداءه من وبلات حربه وقذائف قواته ، وحين يسعى فهو يسعى بين من انتصر عليهم من فرسان المشركين وقد خلص الإسلام من شرهم ، وعندئذ يصبح ظهر كفه معمورا من كثرة القبل ، كما يصنع هو فى شعائر الحج حين يقبل ركن البين الحرام ، وهكذا تتجلى ملامح الصورة مشرقة من خلال مزجها بأركان وشعائر إسلامية ، يسلكها الخليفة المسلم على حقيقتها فى وقت السلم ، وعلى هذا المجاز التصويرى فى أوقات الحروب ، ولذلك بدا أبو تمام حريصا فى تصوير الحروب بين الخلفاء وأعدائهم من المنظور الدينى قبل أى اعتبار آخر ، ذلك أن الشعراء راحوا يحرصون على تصوير المنطق الدينى للحكم أصلا ، وبالتالى فكل ما يصدر عن هذا الحكم من الرعايا من المسلمين ، أو مع الكفار المتاخمين لحدود الدولة الإسلامية يستحق الثناء والمديح، ولذلك انتشرت الصورة من خلال هذه الأبعاد حتى فى مدح القادة من المحاربين صيغت من نفس المنظور الدينى ، ففى مدح أبى سعيد محمد بن يوسف ، وذكر وقعته (بالخرمية) يقول أبو تمام :

لَّمـا أبَوْا حـجج القـرآن اضِـحَـةً   كانت سيوفُك فى هَامَاتهم حُجَجَا [2]

ولذلك يطرح النتائج أيضا في الحروب من زاوية دينية خالصة :

تالله نـدرى : أالاســـلام يشكُرها   من وقـعـةٍ أم بنو العـبـاس أمْ أدَدُ ؟

يوم به أخـــذ الإِســـلامُ زينَتَـــهُ   بأسرِها واكتسَى فخراً إلى الأبَد [3]

---

(1) الديوان ٣/٩١   (2) الديوان ١/٢٣٣   (3) الديوان ٢/١٩

ولعله يذكرنا - بذلك - بما قاله فى فتح عمورية من توصيفه بأنه :

فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السَّماء له ... وتبرزُ الأرض فى أثوابها القشب

وهى نتائج يدرك العدو أبعادها أيضا من نفس الزاوية :

رأى بَابَكٌ منك التى طلعَتْ له ... بنَحْسٍ وللدِّين الحنيفِ بأسْعُد (١)

مذكرا بما قاله فى فتح عمورية والخطاب هناك لليوم أو للفتح :

أبقيتَ جد بنى الإسلام فى صُعُدٍ ... والمشركين ودارَ الشِّرك فى صبب

ولا تكاد صورة الخليفة المسلم عنده كقائد تنفصم تماما عن صورته فى حالة السلم فهو يجمع فى شخصه - فى آن واحد - بين الموقفين ، وهو ما يحاول أبو تمام أيضا أن يصطنعه فى صوره التى تتزاوج فيها صورة الحرب مع صورة السلم ، طالما ظل الخليفة محورا للصورة - فى كل - على نحو قوله فى تصوير علاقة الوزير بالخليفة :

يعشُو إليكَ وضوء الرأي قائدهُ ... خليفةً إنما آراؤه شُهُبُ

إن تمتنع منه فى الأقوات رُؤْيَتُه ... فكل ليثٍ هصورٍ غِيلُهُ أشِبُ

أو تُلْقَ من دونه حُجْبٌ مُكَرَّمَةٌ ... يوماً فقد ألقيَتْ من دُنِكَ الحُجب (٢)

فالخليفة يصبح المثل الأعلى الذى تتجسد فيه كل الصفات الدينية ، مع القوة والشجاعة ، والحزم وسداد الرأى ، ودقة الخطى التى يقود بها المسلمين ، فلا تصدر عنه غضبة إلا أن تكون غضبة دينية يغضب لها الدين والدنيا معا :

ترضى السيوف به فى الرَّوْع منتصرا ... ويغضَبُ الدِّين والدُّنيا إذا غَضبا (٣)

---

(١) الديوان ٢/٣٠

(٢) الديوان ١/٢٤٥

(٣) الديوان ١/٢٣٥

ولذلك يخلص الشاعر إلى رسم صورة موجزة له في قوله :

كـان داءَ الإشـراك سـيـفُك واشـتـ ... دَّتْ شكاةُ الهُـدىَ فكنْتَ طَبيبهـا[1]

وما يفعله مع الخليفة يراه أيضا فى وزرائه ، فيحدد أبعاد الصورة السياسية فى شخص محمد بن عبد الملك الزيات جاعلا منه جزءا من كيان الخلافة وهيبتها فى قوله :

رِدْءُ الخـلافـة فى الجُلَّى إذا نَزَلتْ ... وقـيِّم الملك لا الوانى ولا النَّصِبِ

شـعـارها اسْمُك إن عُـدَّت مـحـاسنُهـا ... إذِ اسمُ حـاسـدك الأدْنَى لهـا لَقَبُ

وزير حقٍّ ووالى شُـرْطَةٍ ورحـا ... ديوانُ ملك وشيـعيٌّ ومحتسب[2]

ومازال الشاهد دالا على موقفه من فكرة السند الإلهى التى أظهرها فى حديثه عن الخلافة ، حيث راح يكرر الحوار من حديث الحروب ، وسياسة الخلفاء مع أعداء الإسلام ، فيستند إلى شهادة الله سبحانه وتعالى على ما يحدث فى قتالهم :

مـا كـان للإشـراكِ فَـوْزَةٌ ... والله فـيـه وأنت والإسـلامُ

اسلم أمـيـرَ المـؤمنين لأمَّـةٍ ... نتَـجَتْ رجـاءَكَ والرجـاء عُـقَـامُ

إن المكـارمُ للخليـفـة لم تَزَلْ ... والله يـعـلـم ذاك والأقـوامُ

كُـتـبت له ولأولَّيـه وراثةً ... فى اللوح حتى جفَّت الأقـلامُ[3]

ولذلك يطيل فى الحديث عن قضية السند الإلهى فى انتصارات الخلافة ، وكأنه امتداد طبيعى للسند الإلهى في سيرة الخليفة فى حكم رعاياه أيضا ، فإذا ما صور طبيعة النصر رآها كما صورها شعراء صدر الإسلام فى جانب المد الإلهى المطلق :

---

(١) نفسه ١٧١/١

(٢) الديوان ٢٤٥/١

(٣) نفسه ١٧٥/٣

نزلَتْ مـلائكـةُ السـمـاءِ عليـهمُ لمَّـا تداعَى المـسلمـون نَزَال

فـاسلَمْ أمـيـرَ المُـؤمنين لأمَّـة ابدَلْتَـهـا الإمْـرَاعَ بالإمْـحَـال

أمـسى بك الإسـلامُ بدْرًا بعـدمَـا مُـحِـقَتْ بشـاشـتُـه مُـحَـاق هِلال

أكـمَلْتَ منه بعـدَ نَقْص كل مـا نقـصَـتْـهُ أيدى الكُفْـر بعـدَ كَـمال

ألبـسْـتَـه أيامَك الغـرَّ التى أيام غـيـرك عندهُنَّ لَيـالى

وعـزائمـا فى الروع مـعـتَصِـمِـيَّـةً مـيـمـونةَ الإدْبار والإقْـبـال (١)

حيث يستمد مقومات النصر من « ملائكة السماء » ويرى مع النصر الإسلام «بدرا » قد اكتملت هيئته ، على الرغم مما حاولته يد الكفر من عبث به ، ولذلك يستبيح الشاعر لنفسه فى هذه المواقف قدرا من المغالاة والمبالغة فى التصوير ، وإن كانت تخف حدتها حين يلحقها الشاعر بالمد الإسلامى ، كما جاء فى الصورة التى رسمها قوله :

اللّه أكـبـرُ جـاءَ أكـبـرُ مَنْ جَـرَتْ فـتـحـيَّـرت فى كُنْهِـهِ الأوْهَامُ

من لا يحـيطُ الواصـفـوُن بقَـدْرِه حـتـى يقـولوا قـدرٌ إلهـامُ

مـسـتـسلمٌ للّه سـائسُ أمَّـةٍ لذوى تجَـهْـضـمِـهَـا له استـسـلامُ

يتـجنب الآثامَ ثم يخـافُـهـا فكـأنَّمـا حـسـنـاتُـهُ آثَامُ

يا أيهـا الملكُ الهـمـامُ وعـدلُه مَلِكٌ عليـه فى القـضـاءِ هُمَـامُ

مـازال حكمُ اللّه يُشْـرِقُ وجـهُـهُ فى الأرضِ مُـذ نيطَتْ به الأحْكَامُ

لمـا رأيتَ الدينَ يخـفِقُ قلبُـه والكفـر فـيـه تَغَطْرُسٌ وعُـرَام

أوريتَ زَنْدَ عـزائمٍ تحت الدُّجَى أسَـجْن فِكْرَك والبـلادُ ظَلامُ (٢)

فهو ينطلق من مصدر دينى عميق يرى فيه الخليفة إماما فى سلمه وحربه على السواء ، ولا أدل على السند الدينى له من تلك الصور التى سبق عرضها تفصيلا ،

---

(١) الديوان ٣/١٤٤ (٢) الديوان ٣/١٥٢

وهى تتأكد لدينا عبر ذلك المشهد الطويل الذى رسمه فى قصيدته فى إحراق الأفشين ، وفيها أورد من اللوحات الفنية الكاملة ما احتوى المؤثرات الدينية التى عرضت فى مكانها من هذه الدراسة ، ولكن الموقف هنا قد يتطلب إعادة بعض أبات من نفس اللوحة لأهمية دلالتها على فكرة المد الإلهى وسيطرة الجانب الدينى على ما وقع من انتصارات الخلفاء العباسيين ، يقول أبو تمام فى لوحته مبررا حرق الأفشين :

كم نعمةٍ لله كانت عنده ... فكأنها فى غُربة وإسار

موتورة طلب الإلهُ بثأرها ... وكفى بربِّ الثأر مُدرِك ثار

حتى إذا ما الله شقَّ ضميرَهُ ... عن مستَكِنِّ الكُفْر والإصرار

ونحا لهذا الدين شفرتَهُ انثنى ... والحقُّ منه قانىءُ الأظفار

حيث يركز عدسته التصويرية هنا على الأفشين ، وفى هذا الموقف ما فيه ثناء ومدح غير مباشر للخليفة العباسى ، ذلك أن الشاعر يصور حزمه وحكمته ، ويستحسن عدم جوره أو ظلمه إذا ما أحرق خائنا كان يستهدف الدين على هذا النحو ، ولذلك بدأ جزئية أخرى بنفس الصورة غير المباشرة من المدح ، يعود فيها إلى تاريخ الإسلام ، ليجد مَنْ هم أخطر من الكفار على الدعوة فى عصر المبعث ، إنها فئة المنافقين :

هذا النبىُّ وكان صفوةَ ربِّه ... من بين بادٍ فى الأنام وقارِ

قد خَصَّ من أهل النِّفاق عصابة ... وهمُ أشدُّ أذىً من الكُفَّارِ

واختار من سَعْد لعَيِّن بنى أبى ... سَرْح لوحى الله غير خِيَار

حتى استضاء بشُعْلة السُّور التى ... رفعت له سَجْفاً من الأسْرار

ولا تخفى أهمية الصورة ، وعلو منزلتها ، حين يزينها أبو تمام بأمثال من هذه المواقف الإسلامية فى صدر الإسلام ، وكأنه بذلك يؤكد القدوة أيضا ويريد أن

يثبت قلب الخليفة ، وأن يطمئنه إلى عدله وحزمه مع هؤلاء المنافقين ، كما كان من شأنهم وخطرهم علي المسلمين بين يدى رسول الله ﷺ نفسه فى عصر المبعث .

وبعد أن يجمع أبو تمام أطرافا من الصور المؤكدة لما هو بصدده فى الموقف يعود إلى المباشرة فى الأداء ، ويحرص على أن تصدر من منظور دينى أيضا ، ليسجل المكانة الحربية الدينية للخليفة :

كـادوُا النبـوةَ والهـدى فـتـقطَّعتْ أعناقُـهم فى ذلك المِـضْـمَـارِ

سُـوَر القُـرآن الغـرّ فـيكُم أنزلت ولكم تصـاغُ مـحـاسنُ الأشـعـار

فـاقـمَعْ شـيـاطين النِّفـاق بمُـهْـتَـدٍ تَرْضَى البَـريَّةُ هَدْيَهُ والبَـارى

ولا ينسى أبو تمام أن يرصد للأدب رصيده من خطاب الخلافة ، ودورها فى تشجيعه ، ولكنه لا ينسى أيضا أن يعلق الصورة بموقف الخليفة من الدين أولا ، حيث يقول :

إن الخليـفـةَ قـد عـزَّت بدولتـه دعـائمُ الدين فليـعـزز بكَ الأدبُ [1]

وهكذا خلص الشاعر إلى توصيف معالم الياسة العباسية من خلال ما ثقفه من القديم ، فى مقابل ما استعرضه من مقومات الصنعة التصويرية واللفظية طبقا لإيقاع ثقافة العصر ، وفي هذا كله ما فيه من منهج الاستقراء ، والحرص علي المقومات التى ثقفها الشاعر ، واستوعبتها ذاكرته ، إضافة إلى الاستعداد الفنى للصدور عنها جميعا فى آن واحد ، فكانت الصنعة الفنية هى المقوم الأساسى في كثير من صوره التى استمد معطياتها من القديم ، خاصة من التيار الإسلامى بفروعه المتعددة ، تناسبا مع الاتجاه السائد فى العصر ، واتساقا مع رغبة الخليفة وتوظيف الشعر ، حتى تستقر دعائم الحكم ف يأسرته من ناحية ، ويضمن الدعاية الكاملة لبطولاته فى حروبه ، حتى يخيف أعداءه من ناحية ثانية ، ومن ناحية ثالثة

---

(١) الديوان ٢٥٧

يبرر الشاعر مواقف العنف أو الشدة التى قد يضطر إليها الخليفة مع قادته ، دفاعا عن دينه ودولته ، وإنهاء لمواقف الخديعة ، وصور الخيانة قبل أن تقوض حكمه ، أو تسهم فى إسقاط الخلافة من أسرته .

وعلى هذا يبدو الدور الإيجابى لأبى تمام وفنه بارزا ، خاصة فى توصيف السياسة من خلال تلك المصادر الثقافية المتنوعة ، حتى ترك من لوحات فنه ما يرسم الصورة الإيجابية للعصر كله ، تحكمه ضوابط دينية واضحة فى علاقة الحاكم بالمحكوم وفي علاقته أيضا بأعدائه ، لتبرز دوره فى حماية ثغور الدولة الإسلامية ، وفى يقظته إزاء الفتن الداخلية التى قد تهدد أمنها ، أو تقصد إلى النيل منها .

★ ★ ★

(٢) فى تحديد دائرة الفضيلة

وهى دائرة موروثة منذ العصر الجاهلى فى إطار المواقف المدحية التى التقت حول مجموعة من الصفات والملامح الإيجابية للممدوح ، تبلورت من خلالها لوحات المدح ، وتعاورها الشعراء بالتضخيم والمبالغة ، وهم يدورون حول منطق الشجاعة وملامح الكرم ، وما يتعلق بهما من فضائل أخرى فيها المروءة ، والنجدة وحماية الجار ، ونجدة المستغيث ، مما أصبح جزءا من مثالية السيد الجاهلى حين يمدح ، وكلها تتسق مع متطلبات البيئة التى أثمرتها ، فكانت الفضيلة المدحية - بكل أبعادها وجزئياتها - محورا يدور حوله الشعراء ، ينسجون حولها الصور ، ويرددون القول ، أما حين يصبح الممدوح مسلما ، فمن الطبيعى أن يتسع مجال الدائرة ، حتى يستوعب هذا العنصر الإسلامى الجديد ، وما يتطلبه من فضائل دينية ، يدعو إليها الدين ، ويسهم فى تعميقها ، أما حين يصبح الممدوح مسلما وخليفةً للمسلمين ، فمن الطبيعى أن تستوعب اللوحة من صفاته ما يجعله أهلا للحكم ، مما يوسع من الدائرة ، ويزيد من تعميق الصور الجديدة ، ويدعو إلى تكرارها .

ولم يتنكر أبو تمام فى دائرة الفضيلة لكل ما هو جاهلى ، بل أخذ منه أجود ما فيه من عناصر وصفات إيجابية ، مثل الشجاعة ، والقوة والكرم وما يكملها من تفاصيل ، أضاف إليها ما يتناسب مع مكانة الخليفة المسلم ، ومنها حديث الأنساب الذى أخرجه الشاعر من إطاره القبلى الجاهلى ، إلى إطار إسلامى ، يذكر فيه بشرف النسب إلى بيت رسول الله ﷺ من مثل قوله فى محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمى :

مَنْ ذا كعبٌ ناسه إذا اصطكَّتِ الأحسابُ أمْ من كعبد مطَّلبِه

عــبــدُ المليك بن صــالح بن علــ ی قَــســيــم النبيّ في نَسَــبــه

ألبــســه المــجــدَ لا يريدُ به بُرْدا وصَــاغَ السَّــمــاح مِنْهُ وَبِه

لقــمــانُ ســمــتــاً وحكمــةً فــإذا قــالَ لقَطَّنَا المَـرْجَان من خُطَبه [1]

فهو يرجع بأصالة الأنساب إلى البت الهاشمى ، ليضفى على ممدوحه من الجانب الدينى شرف الاشتراك مع النبى ﷺ فى أصول نسبه ، ليضيف بعد هذا من صفاته الإسلامية التسامح والحكمة فى صمته ، وفى خطبه على السواء إلى ما يكمل ذلك من سياق الفضائل الدينية والقيم الأخلاقية ، على أن الشاعر لم يكن ليقف عند هذا الحَد من تأصيل النسب الهاشمى ، بل ازداد الموقف لديه وضوحا حين راح يعرض للنبوة والإسلام فى قوله :

رهط الرسـول الذى تقطَّعُ أسـبـا بُ البَـرايا غـداً سِـوى سبَـبِـه

مــهــذَّبٌ قُــدَّت النبــوة والإســ لام قـدَّ الشِّـراك من نَسَـبِـه [2]

ثم تتكرر عنده صورة النسب الهاشمى - على هذا النحو - فى قوله أيضا :

هُشْماً لأنف المُسامى حينَه فَسمَا لهاشمٍ فضلُها فيها ابنُ صالحها [3]

ومنه قوله فى خطاب العباسيين من الخلفاء :

آلُ النبىِّ إذاَ مـــا ظُلْمَـــةٌ طَرَقَتْ كانوا لها سُرُجاً أنتم لها شُعَلُ [4]

ومع تأصيل الأنساب يكتمل الموقف فى دائرة الفضيلة ، بإظهار مزيد من صفات الممدوح ، خاصة ما يتعلق منها بتديُّنه وطهر سرائره ، وجهاده فى سبيل الله تعالى ، ونصرة دينه ، وسداد رأيه ، وشدة حزمه ، وقدرته على التدبير ، وهو ما تعرضه الصور الكثيرة المتناثرة فى باب المدح ، فممدوحه فى هذه الزوايا يبدو ورعا تقيا فى مثل قوله :

---

(١) الديوان ١/٢٧٣

(٢) نفسه ١/٢٧٠

(٣) نفسه ١/٢٤١

(٤) نفسه ٢/١٧

قد كان بالوَرَع ابتنَى القوم العُلىَ   أو بالتُّقى صار الشَريف شريفا (1)

فكأن الورع أو التقوى هنا قسيم للنسب ، يؤكد فيه الأصالة التى صوّرها قبل ذلك ، وهو ورع تقترن به طاعة الله سبحانه وتعالى من قبل الممدوح :

ملك غدا جارَ الخلافة منكمُ   واللهُ قد أوْصَى بحفظ الجار

يارُبَّ فتنةِ أمة قد بَزَّها   جبَّارُها فى طَاعة الجبَّار (2)

ولاشك أن كلا من ا لورع والطاعة يعدان رمزاً من رموز الخوف من الإله سبحانه ، ودعوة صريحة إلى مراقبته فى كل الأعمال ، ولذا يقصر الشاعر خوف ممدوحه على الله سبحانه فى قوله :

هزته مُعْضِلَةُ الأمور وهزُّها   وأخيف فى ذات الإله وخِيفا (3)

ثم ترتبط الفضيلة الدينية - فى جملتها - على هذا النحو بتديُّن الخليفة ، ويظل من مظاهر ذلك التدين قيامه بأداء شعائر الله ، منها على سبيل المثال ما عرضه الشاعر حول فريضة الحج الذى يعدُّه دَيْنَ الله على خلقه ، ولذلك فهو أكثر أحقية بالقضاء :

وأحقُّ الأقوام أن يقضى الدَّيْـ   ـنَ امرؤ كان للإله غريما

فى طريق قَدْ كانَ قبل شِراكًا   ثمّ لمَّا علاهُ صَار أديماً

لم يحدِّث نفساً بمكةَ حتَّى   جارت الكهفَ خيلُه والرَّقيما

حَرَمُ الدين زاره بعد أنْ لم   يُبْق للكُفْر والضَّلاَل حريما

حين عفَّى مقام إبليس سَامَى   بالمطَايا مقام إبرَاهيما

حطَّم الشرك حَطْمَة ذكَّرَتْهُ   فى دُجَى الليل زَمْزَماً والحَطِيما (4)

---

(1) الديوان ٢/٣٨٨
(2) الديوان ٢/١٩٨
(3) الديوان ٢/٣٨٢
(4) الديوان ٣/٢٢٦

فهو يستغرق فى تصوير الجانب الدينى فى هذه اللوحة ، إذ يرصد مكانة الحج وحتمية أداء شعائره كدَيْن لله على عباده ، ويسجل دور الخليفة فى تمهيد هذه السبل والدعوة إليها ، وفى إجهاض الكفر ، والإجهاز على صور الضلال ، وتحطيم مقام إبليس ، ومعه حطام الشرك ، ليهدأ بعد ذلك إلى مقام إبراهيم وزمزم والحطيم ، فلا شك أن الموقف - فى جملته - يبدو موقفاً دينياً يضيف كثيرا من التجديد إلى الفضائل الموروثة من قبل ، ولذلك يحرص الشاعر على تصوير صدق إيمانه هو الآخر ، فالدائرة التى تشغله إسلامية ، وكذلك الشاعر حيث ينتمى إليها عقيدة وفكرا :

واعذرْ حسودك فيما قد خُصِصْتَ به ... إن العُلَى حَسَنٌ فى مثلها الحَسَدُ (1)

وفى نفس الدائرة يرصد له صفة الزهد قائلا :

لما زهدتَ زهدتَ فى جمع الغنى ... ولقد رغبت فكنتَ فيه أزْهَدا (2)

ويستكمل اللوحة بتصوير طابع الجهاد الدينى الذى به يكتمل تدين القائد ، ويتأكد إيمانه فيقول :

إن الخلافةَ لو جـزْتَكَ بمَوْقِفٍ ... جعلَتْ مثالَك قِبْلَة للمَسجد

وسمِعَتْ إليك جنودُها حتَّى إذا ... وافَتْكَ خَرَّ لديك كل مُقلَّد

والله يشكُر والخليفةُ مَوْقِفاً ... لك شائعاً بالبَذِّ صعبَ المَشْهَد

نازلتَ فيه مُفنَّداً فى دينه ... لا بأسه فرآه غير مُفنَّد

يا فارسَ الإسلام أنتَ حمَيْتَه ... وكفيْتَهُ كَلَبَ العدُوِّ المُعْتَدى (3)

فهو يضيف على مجموع الفضائل الدينية لوحة كاملة ، تبرز فيها شجاعة ممدوحه ويتكشف حرصه على الجهاد فى سبيل الله ، والدفاع عن دينه ، وهو موقف عملى يضاف إلى ذلك الرصيد النظرى الذى يصوره الشاعر - فى كثير من الأحيان

---

(1) الديوان ٢/ ٢١

(2) نفسه ٢/ ١٠٧

(3) الديوان ٢/ ١٣٨

- فى شخص ممدوحيه ، ولذلك راح يزاوج فى التصوير بين قوة ممدوحه وبين توظيف تلك القوة فى حماية العقيدة من ناحية ، ثم بينها وبين تواضعه مع رعاياه من ناحية أخرى ، يقول :

يَقِظٌ يخافُ المشركُون شَذاته ... متواضعٌ يعنُو له الجَبَّار

كما يقول :

والبيضُ تعلمُ أنَّ ديناً لم يَضِعْ ... مُذْ سَلَّهُنَّ ولا أضيعَ ذِمَارُ

لينتهى من هاتين الصفتين : التواضع والقوة ، إلى بيان دوره فى حماية الإسلام واعتزاز الإسلام به :

هو كوكبُ الإسلام أيَّةُ ظُلْمَةٍ ... يَفْرِقْ فمُخُّ الكُفْر فيها رَارُ (١)

ولذلك يجمع بين دوره الدينى ودوره السياسى ، خاصة حين يذكر الهدى والخلافة فى صورة واحدة ، يقول فيها :

إن الخليفةَ حين يُظلم حادثٌ ... عين الهُدَى وله الخلافةُ مَحْجِرُ (٢)

ومع هذا العرض الموجز للملامح الدينية للممدوح راح الشاعر يعمقها ، ويتعمقها ، من خلال تكرارها عبر قصائده ، ويركز فيها دائما على ذلك الطابع الدينى الذى يحكم علاقة الممدوح بالرعية والأعداء ، ولكنه تطرف - فى أحيان قليلة - فى مغالاته ومبالغاته ، على نحو ما قاله فى المأمون :

ياوارثَ الملك إن المُلكَ مُحتَبَسٌ ... وقف عليك إلي أن تنشر الصور

لم يُذْكر الجود إلا خُضْت وادِيَهُ ... ولا انتُضى السيف إلا خافَك القدر

ما ضَرَّ من أصبح المأمونُ سائسَه ... ان لَمْ يسُسْه أبو بكر ولا عُمر (٣)

---

(١) الديوان،٢/١٧٤ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، وهو يستعير للكفر مخا فيجعله رارا أى ذائبا مثل مخ المهزول .

(٢) نفسه ٢/١٩٦

(٣) نفسه ٢/٢٢١

على أن هذا المبالغات لم تكن بمثابة القاعدة المطلق فى صورة ، خاصة ما تعلق منها بالجانب الدينى ، فبدت نادرةً ، وبدا كثير من صفات ممدوحيه يتكرر بعيدا عنها ، ففى التواضع يتكرر القول :

تجنَّبْتَ أن تُدْعَى الأميرَ تَواضُعًا ... وأنَّ لِمَنْ يدعى الأميرَ أميرُ (1)

وفى صورة طريفة يعرض كبرياء الدنيا وصلفها نتيجة تواضع ممدوحه :

جَمُّ التواضع والدّنيا بسُؤدَده ... تكاد تهتزُّ من أطرافها صَلَفا (2)

ومع التواضع يسجل له صفة الوفاء ، وينفى عنه الغدر أو الخيانة فيقول :

لا يكمن الغدرَ للصَّديق ولا ... يخطُو اسمَ ذى وُدِّه إلى لَقَبه (3)

ثم يتوج محامد ممدوحه بقدرته على التدبير والحزم ، والاستعداد الدائم لنصرة الإسلام ورفع رايات الجهاد :

وصليبُ القَنَاة والرَّأى والإسـ ... لام سائِل بذاك عنهُ الصلَّيبا

وعَرَ الدينَ بالجلاد ولـ ... كن وعورَ العدوِّ صارَتْ سُهويا

فدُروبُ الإشراك صارت فضاءً ... وفضاءُ الإسلام يُدْعى دُرُوبا (4)

فهو يعرض اللوحة من منظور عملى ، يستشهد فيه بما يضفيه عليه من الصفات التى يغلب عليها الطابع الإيمانى فى حروبه مع تيار الكفر ، وهنا تبدو حاجته إلى الشجاعة التى تدخل ضمن دائرة الفضائل الجاهلية ، ولكنه يطوّعها للموقف الإسلامى الجديد :

ولولا أبو اللَّيْث الهُمام لأخلَقَتْ ... من الدين أسبابُ الهُدَى وأرَثَّتِ

---

(1) الديوان ٢/٢١٨

(2) الديوان ٢/٣٦٤

(3) نفسه ١/٢٧٥

(4) نفسه ١/١٦٢

أقرَّ عمودَ الدين فى مستقرِّه وقد نهلت منه الليالى وعلَّتِ [1]

فالقوة عنده ترتبط بحاجة الخلافة والمسلمين إلى جهود الخليفة من هذا المنطلق :

ولاذتْ بحقْويْه الخلافةُ والتقت على خِدرها أرماحُه ومَناصِلُه [2]

ومعها أيضا تتزاوج الإغاثة والنجدة ، ولكنها تتجاوز المستوى الفردى الموروث لتأخذ بعدا دينيا جديدا ، يتعلق بالإسلام أيضا :

جار الدِّين واستغاثَ بك الإسـ لامُ للنَّصر مُستغاث الفَريقَ [3]

ولذلك يصور الشاعر حال الدولة من خلال توافر تلك الفضائل فى شخص ممدوحيه من خلفاء أو قادة :

بيُمْنِ « معتصمٍ بالله » لا أوَدٌ بالملك مذ ضم قطريه ولا خلل

يهنى الرعيةَ أن الله مقتدراً أعطاهمُ بأبى إسحاق ما سألُوا [4]

كما يصور أمانة الحاكم من منظور دينى سياسى فهو يتحمل أمور المسلمين على كاهله ، وعليه ألا يفرط فيها أو يضيعها :

وليتَ المسلمينَ فلم تُضَيِّع أمورَهُم الصِّغار ولا الكِبَارا

بَراك اللهُ من كَرَم وجُودٍ والبسك المهابةَ والوَقَارا [5]

وهكذا راح أبو تمام يزاوج فى بعض مدائحه بين مواقف الخلفاء ، ومن يختارونهم من القادة لتولى الأمور الحربية للدولة الإسلامية ، ورصد مكانة الخليفة من واقع قدرته على هذا الاختيار ، وتمييز هؤلاء جميعاً فيقول :

(١) الديوان ٣٠٣/١

(٢) نفسه ٢٦/٣

(٣) الديوان ٤٤٠/٢

(٤) نفسه ٩/٣

(٥) نفسه ٣٢/٢

إن الخيفة والخليفة قبله وجداك ترب نمينحمة وعزيم

وجداك محموداً فلما يألوا لك فى مفاوضة ولا تقديم

مازلت من هذا وذلك لابساً حُللاً من التبجيل والتعظيم (١)

حتى إذا ما استوثق من تأكيد الجانب الدينى من تلك الفضائل فى شخص مدوحه ، راح يرصد صورة أفعاله فى جملتها من منظور « الحسنى » على ما لها من دلالة دينية أيضا فى قوله :

فافخَرْ فما فى سماءٍ للندى رُفِعَتْ إلاَّ وأفعالُكَ الحُسنَى لَها عمد (٢)

وليعرض من صفاته بعد ذلك ما يجعله « أمين الله » فى قوله - على سبيل المثال - والنماذج فى هذا كثيرة جدا :

هذا أمينُ الله آخرُ مَصدَر شَجِيَ الظَّمَاءُ به وأوّل مَوْرِد (٣)

ولم ينس نفسه فى هذا الخضم ، بل راح يثبت إيمانه هو الآخر لتزداد ثقة المتلقى بما يصوره فى ممدوحيه ، فيقول عن نفسه وعن إيمانه بالله وبرسول الله ﷺ :

ووسيلتى فيها إليكَ طريفَةٌ شامٍ يدينُ بحُبِّ آلِ محمد (٤)

وكأن يبرز موقفه الدينى ، ويؤكد ثقته فى مصادره التى استوحى منها تلك الصفات التى وسَّع بها الدائرة التقليدية لعالم الفضيلة ، وإن كان قد عرض منها بعض الصفات ، وألبسها ثوباً إسلاميا خالصا يتسق مع مواقف الخلفاء ضد أعداء الإسلام ، كما رأينا - قبل ذلك - فى حواره حول صفة الشجاعة ، وكذلك كان الحال

---

(١) الديوان ٣/٢٦٤

(٢) الديوان ٢/٢١

(٣) الديوان ٢/٥٤

(٤) الديوان ٢/٥٤

مع صفة الكرم التى عرضها متأثرا بالقرآن الكريم ، حيث أراد المبالغة فى تصوير إسراف الممدوح في كرمه ، فجاء المدح فى معرض الذم فى قوله :

لـه خُـلُـقٌ نـهـى الـقــــــرآنُ عـنـه ... وذاكَ عطاؤُهُ السَّـرَفُ البِـدَار [1]

فليس يخفى ما استوحاه من دلالة الآية الكريمة ﴿كلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين﴾ [2] ولكنه جاء بها فى معرض العطاء ، لا الأخذ أو الأكل ، فحولها إلى صورة مدحية دقيقة الأداء ، عميقة الدلالة ، كما أورد كرمه مصحوبا بالتقوى أيضا فى قوله :

تُحَسَّنُ فى عـينَيْـه إنْ كنتَ زائراً ... وتزداد حُـسناً كلمـا جـئتَ طالبـا

خـدِينُ العُلَى أبقى له البـذلُ والتُّـقى ... عواقبَ من عُرْفٍ كفَتْهُ العَواقِبا [3]

أو راح يربط الكرم بحديثه عن العبادات ، وقيام ممدوحه عليها جميعا فيقول:

ولو قـصَّـرَتْ أمـوالُه عن سَـمَـاحـه ... لقـاسَمَ من يَرْجُـوه شطْر حَـيـاتِهِ

وإنْ لم يجِدْ فى قِسْمَه العُمْر حِيلَةً ... وجــازَ له الإعطاءُ من حَـسَناته

لجـاد بهـا من غـيـر كُـفـرٍ بربه ... وآسـاهُمُ من صـومِـهِ وصـلاتِهِ [4]

ومع لوحات الكرم والشجاعة لم ينس أبو تمام ما يقترن بهما من إقامة العدل وإنجاز الوعد ، فجعل للصفتين مواضع فسيحة بين لوحاته الفنية ، فصور الوعد من منطلق دينى أيضا فى قوله :

نالَ الرَّدى وحـوَى الغِنى بمـحـمَّـد ... عند الخليـفـة مُـذْنِبـوُن ومـعـتفِ

فى الله يُنجِـزُ وعـدَهُ ووعـيـدَهُ ... للمُـعْـتَـفِـين وللعنود المُـتْـرَفِ

---

(١) نفسه ١٥٦/٢

(٢) سورة الأعراف : ٣١

(٣) الديوان ١٤٤/١

(٤) الديوان ٣٠٩/١

لم يبْلُغِ القَلَمَ الذى يُجْـــدَى به   فى الله الفـــا مُــرْهَفٍ ومُـــثـــقَّفِ
بـأكفّ أبدال إذا ألمـــوا بهـــا   ملمومةً عملوا بها فى المُصَحَفِ (١)

ومع الوعد والشجاعة يتوج اللوحة بقدرة الخليفة على نشر العدل وضمان سيادته بين رعاياه ، وانتصافه للضعيف مم القوى :

إلى خيـرِ من سَاسَ الرعيـةَ عـدلُهُ   ووطّد أعـلامَ الهُـدى فاستـقرَّت (٢)

وإلى هذا الحد اكتملت للوحات الفضيلة عند أبى تمام صورتها الناضجة التى تفتقت عنها عبقريته الفنية الفذة ، فوزعها بين صفات موروثة على مستويات مختلفة ، يعود بعضها إلى المعجم الجاهلى ، وبعضها الآخر إلى المعجم الإسلامى ، ثم راح يحور كل ما يفيده من خلال تصورات خاصة تستوعب تلك التيارات الموروثة مع معطيات تيار عصره ، فراح يعيد الصياغة ، ويحسن الإخراج لها من جديد ، حتى تحمل من كل الثقافات مجتمعة وإن كان قد حرص - كما رأينا - على توسيع الدائرة الدينية التى تلتقى فيها معظم الصفات التى ركز عليها فى مدحه ؛ الأمر الذى يبدو طبيعيا إذا أعدنا النظر مرة أخرى فى فروع ثقافته ، ووجدنا للتيار الإسلامى قسطا وافيا فى تركيبه العقلى ، مما عكسه فى تلك اللوحات ، وبها استطاع أن يصوغ دائرة الفضيلة فى شكل كامل وناضج من خلال التأثر والإضافة والتعديل والتجديد ، الأمر الذى لا يمكن أن يركب بهذا الشكل إلا من خلال عقلية قادرة على الاستيعاب والانتقاء ، ومعاودة الصياغة والتصوير ، ولعلنا نعترف الآن بعد ما عرضناه أن أبا تمام كان كذلك .

* * *

---

(١) نفسه ٢/٣٩٩

(٢) نفسه ١/٣٠٣

(٣) فى خواتيم القصائد

رأينا موقف الشاعر الخاص من مقدمات القصائد وموضوعاتها ، وكيف قدح فكره فى رصد موقفه النظرى من كل ما يصنع فى فنه ، وبقى حديث الخواتيم ، وكيف أنهى بها قصائده ، دليلا آخر يؤكد تمسكه بروح القصيدة التقليدية ، وجزئيات منهجها ، وكأنه يصر على ضرورة ختامها كما أصر من قبل على التقديم لها ، ويلاحظ - بدايةً - فى معالجته للخواتيم أنه طرحها على مستويات دينية مختلفة ، ففيها يكثر دعاؤه للممدوح ، كما يكثر القسم الدينى حين يرتبط بمنطقة الشكر والاعتراف بفضله وعطائه .

ومن المواقف التى جمع فيها بين الاعتراف والدعاء ووصف الممدوح وتوصيف عطاياه قوله :

قُلْ للأمير أبى سعيدٍ ذى النَّدى والمجدِ زادَ اللهُ فى إكرامه

احمل هَداك الله رجْلى يابْنَ مَنْ جاءَتْ يداه بنهده وغُلامه (١)

حيث يربط دعاؤه بالصفة التى يعرضها أساسا فى شخص ممدوحه ، وأكثر ما يدور حواره حول الكرم خاصة حين يختم بها لوحته المدحية :

لله درُّك من كريمٍ ماجِدٍ سَهْلِ الخليقة في المكارمِ وَاحِدِ (٢)

أو فى مجال الاعتراف بفضله ونعم أيامه :

لله أيامٌ خطَبْنَا لينَها فى ظلّه بالخَنْدَرِيس السَّلْسَلِ (٣)

(١) الديوان ٢٤٥/٣

(٢) نفسه ١٥١/٢

(٣) الديوان ٣٦/٣

ولعل صيغ الدعاء و تظل أداة ضمن ما يتخذه الشاعر من وسائل الربط بين المقدمة والخاتمة ، فلم تكن وقفًا علي الخواتيم ، وإن كانت أكثر انتشارا فيها ، ولكنا نجد لها صدى بارزا فى المقدمات أيضا ، فحديث الغزل أو الطلل ، يتطلب منه ذلك ، كما تطلبه من القدماء قبله :

عليـهـا سـلامُ الله أنّى اسـتـقلّتِ   وأنى اسـتـقَّـرتْ دارُها واطمـأنَّت (١)

ونحن نعرف موقف النقاد من خواتيم القصائد ، وحث الشعراء على ضرورة الحرص فيها على انتقاء الصور ، وتجويد الألفاظ ، لأنها آخر ما يبقى من صدى للقصيدة فى ذهن المتلقى ، ولعل أبا تمام بدا حريصا في رصد كثير من خواتيمه الدعائية ، ربطا بالكرم - كما رأينا - أو بغير ذلك من صفات الممدوح وفضائله ، ففى مشهد حربى لممدوحه راح يختار ما يتسق معه فى صيغة الدعاء :

لله دُّر بنى عـبـد العـزيز فَكَمْ   أرْدَوْا عزيزَ عِدًى فى خدِّه صَعَرُ (٢)

وقد ترد الصيغة مطلقة فى جزء منها ، ومحددة فى نهاية البيت

رعـاكَ اللهُ لـلمـعـروفِ إنى   أراك لسَرْح مـالِك غـيـر رَاعى (٣)

أو بقوله فى الكرم مطلقا أيضا :

لله درُّ أبى سـعـيـدٍ إنه   للضيف محضٌ ليس فيه سَمَارُ (٤)

وإن بدا من الملاحظ أيضا أنه يحرص على ذكر اسم ممدوحه فى صيغ الدعاء :

حـفظَ الله حـيث يمَّم إسـمـاعـيـ   ـل وليَسـقِـه من الغـيث سَـاق (٥)

---

(١) الديوان ٣٠١/٣
(٢) نفسه ١٨٩/٢
(٣) نفسه ٣٤٠/٣
(٤) الديوان ١٧٣/٢
(٥) نفسه ٤٤٨/٢

وهو قريب من قوله فى موطن الرثاء :

يا سليمان ترّف اللهُ أرضاً ... أنت فيها بمُستهل الغمام (١)

وقوله :

صلّى الإلهُ على عبّاس وانبجَستْ ... على ثَرى حلّهُ الوكّافةُ الهُطُل (٢)

ومن الطبيعى أن يسود الدعاء فى موضوعات المدح والرثاء على عادة الأسلاف من الشعراء ، فهو يبدو - من هذه الزاوية - تقليدى الأداء وإن كان قد أضاف إليه من مبالغاته ما أخرج الصيغة عن حدودها المعقولة على نحو من قوله :

فاسلَمْ ولا ينفكُّ يخطُوك الرَّدَى ... فينا وتسقُط دُونك الأقْدار (٣)

ومع الدعاء يحرص - كما رأينا - على إظهار الطابع الدينى ، وهذا طبيعى أيضا ، لأن المصادر الأخرى لا نجد لها - هنا - مجالا إلا ما يضيفه إلى الصيغة من واقع تلك المبالغات التى توازى تعمقه فى الصور ، وحرصه على الإيغال فى المعانى ، وانتقاء الألفاظ ، فلِمَ لا يغالى أيضا فى صيغ الدعاء ، فيرد فيها العجز على الصدر :

أهلُ الفراديسِ لم أعْدِد لذكركم ... إلا دَعا وسقَى اللهُ الفراديسا (٤)

أو يتخذ الصيغة - حينا - من باب التهكم والسخرية :

للّه درُّك فى الخَوْد التى طمحت ... ما كان أرقاكَ يا هذاً لِطَامِحِها !؟ (٥)

ومع انتشار صيغ الدعاء في القصائد تنتشر أيضا صيغ الشكر والاعتراف الصريح بعطاء ممدوحه ، وهو يحرص فيه - أيضا - على أن يصدر مطبوعا بطابع دينى ، على نحو من قوله :

---

(١) نفسه ٢/٢١٠

(٢) نفسه ٣/١٣

(٣) الديوان ٢/١٨٢

(٤) الديوان ٢/٢٥٥

(٥) الديوان ١/٢٥٣

من يســـأل الله أن يُبْــقى ســـراتَكُمُ ‏ ‏ ‏ ‏ فـــإنمـــا ســـألَهُ أنْ يُبْــقِىَ الكَرمَـــا
قــد قلتُ للنَّاس إذ قــامــوا بشكركم ‏ ‏ ‏ ‏ الآن أحسنتُمُ أن تحـرسُوا النِّعمـا (١)

وكذا قوله وقد أحال الصيغة إلى منطق حكمى عام :

أشكُرْ نُعْـــمَى منكَ مـــشكورةً ‏ ‏ ‏ ‏ وكـــافــرُ النعـــمـــاءِ كـــالكافـــر (٢)

وهى صيغة قصد إلى ترديدها مؤكدا على ضرورة الشكر فى قوله :

وَوَفَـــيْتُ إن من الوفـــاءِ تجـــارةً ‏ ‏ ‏ ‏ وشكَرْتُ إن الشكر حَـــرْثٌ مُطْعِمُ (٣)

ومع الشكر والدعاء ومع حرص أبى تمام علي الصدور فيها من منطلق دينى تكرر الموقف فى تلك الصيغ القسمية التى رددها - أيضا - فى بعض أبياته ، وبدا فيها كثيرا من تأثره بثقافته الإسلامية ، وانعكاسات واضحة لحسه الدينى العام ، إذ راح يكثر من صيغ القسم بالله سبحانه وتعالى في مقدماته وخواتيمه ففى الغزل يؤكد الموقف من خلال ذلك القسم الدينى :

فـوالله مـا شىءٌ سـوى الحبِّ وحـده ‏ ‏ ‏ ‏ بأعلى محلا من رجائك فى قلبى (٤)

وعلى نفس النسق :

تاللهِ مـا أحلىَ مــواشــفــهـــا على ‏ ‏ ‏ ‏ حَنَكٍ وأجـمَلَهـا على مـتـجَـمّلِ (٥)

وفى غير الغزل أيضا سار على نهج ما قاله فى محمد بن عبد الملك الزيات، وهو يعوده فى علته :

إنـا جَـهِلْنا فـخِلْنَاك اعــتلَلْتَ ولا ‏ ‏ ‏ ‏ والله مـا اعـتلَّ إلا المُلك والأدبُ (٦)

---

(١) الديوان ٣/١٧٥
(٢) الديوان ٣/١٦١
(٣) الديوان ٣/٢٠٢
(٤) الديوان ١/٢٩٧
(٥) نفسه ٣/٤٠
(٦) نفسه ١/٢٩٦

وعلى عادة أسلافه من الشعراء المسلمين راح يردد ذلك القسم ببيت الله الحرام ، ويكرره أيضا فيقول :

فوربِّ البيتِ العتيق لقد طَحْـ ـطَحْتَ منهم ركنَ الضلال العتيق (١)

ثم يعمل فيه صنعته ، حين يرد عجز البيت على صدره ، ويزداد الموقف لديه تفصيلا فى مثل قوله مضمنا البيتين تضمين قوافٍ :

حلفتُ بالبيت ذى الملبـ ـين فى الإسلام والحل قبلُ والحُمس

أنَّ ابنَ طَوْقٍ بن مالكٍ ملكٌ مالكُ أمر المكارم الشمُس (٢)

وهكذا التقى أبو تمام مع القديم والجديد معاً فرحب بكليهما ، وأخذ من هذا وذاك ليصنع منهما مزيجا جديدا يعبر عنه ، وعن عصره ، ويكشف طبيعة ثقافته ، وخلاصة فكره ، وفى مقابل تقبُّله لكل المصادر كان هجوم بعض النقاد عليه ، ذلك لأنهم لم يألفوها مجتمعة ، ولم يأخذوا منها بقسط يوازى - أو حتى يقترب - مما أخذه أبو تمام .

وفى أحاديث الدعاء وصيغ القسم وبطاقات الشكر والاعتراف بدا أبو تمام تقليديا يرتدى زى القدماء ، ولكنه تجاوز منهم الجاهليين ، وأخذ بالجانب الإسلامى من ثقافته ، فأصبغ به الصيغ ، وأضاف إليها من حسه الدينى ، واستغلَّ بعضها فى ربط جزئيات القصيدة ، حين وزعه بين المقدمة والموضوع ، والخاتمة كما رأينا فى الدعاء ، وكذلك القسم ، أما الشكر فقد أثر أن يخص به ممدوحيه ، فاكتفى منه بالخواتيم دون سواها على عكس ما صنع مع غير ذلك من بقية الصيغ .

ولعل هذا التوقف عند منهج القصيدة عند أبى تمام من خلال بعض نماذجه المدحية يكشف لنا عن حقيقتين كبريين :

(١) نفسه ٤٤١/٢

(٢) الديوان ٢٤٠/٢

أولاهما : تتعلق بالشكل الفنى العام ، وما احتواه من جزئيات استوقفت الناقد العربى القديم ، حتى بدا أبو تمام شديد الأمانة فى التعلق بأهداب التراث فلم يشأ أن يضرب عنه صفحا ، ولا أن يوليه ظهره ، بل راح ينهل منه ، ويسجل ولاءه للنموذج التقليدى لقصيدة المدح العربية ، تلك التى لم يكن ليخرج على روحها بحال ، ولم يعلن ثورته ولا تمرده عليها ، كما كان الحال لدى المدرسة الشعوبية فى بداية عصره.

والحقيقة الثانية : أن أبا تمام قد استبطن التراث ووعاه ، ولكنه لم يستسلم له فى موقف الخاضع المستعبَد ، بقدر ما طوَّعه لطبيعة ثقافاته ، ولنمط تكوينه العقلى ، فاقتحم مجال التصوير والصياغة اللفظية ، ليعكس من خلالهما معا ما أراد من فروع ثقافته ومصادرها العديدة والمتنوعة بين علوم الأوائل وعلوم معاصريه .

★ ★ ★

تعقيب

الشاعر وفكره فى ميزان النقد بين رؤى القدماء وتصوُّر المحدثين .

الحصاد النقدى حول الشاعر وفكره

وربما قصدت من عرض هذا الفصل الختامى مجرد محاولة لتصوير موقف الشاعر وموقعه ، بحكم تلك الثقافات المتعددة التى صدر عنها فى فنه ، أو تلك التى كشفها شعره واحتواها ، ومع هذا تظل المحاولة هنا ضرورة لتسجيل خلاصة واضحة للموقف النقدى من أبى تمام ، فهل أنصفته البيئة النقدية ، أم جارت عليه فبخسته حقه ومكانته ؟ ، وهل كان هذا الإنصاف - أو ذلك الظلم - أمرا مقررا في كل عصور الأدب ؟ أم أن التغاير فى طابع الحركة الأدبية قد أسهم فى تحول تلك الأحكام فجاءت متغايرة هى الأخرى ؟ .

قد يبدو الموقف فى النقد مفهوما ومبررا ، حيث تجاوز الشاعر بثقافته وفكره حجم ما ثقفه الناقد ، فبدت المفارقة واضحة وخطيرة أيضا بين الموقف الفكرى لدى كل منهما ، وعندئذ لا يحق لنا أن نقبل الحكم النقدى ببساطة ، إذ يتحتم - وهذا طبيعى - أن يكون الناقد أكثر ثقافة من الشاعر ، أو - على الأقل - يحسن له أن يتسلح بنفس الكم من الثقافة ، وإلا بدًا من غير الطبيعى أن يصدر أحكامه على من هو أكثر منه ثقافة ، وأعمق فكرا ، ولعل هذه المفارقة كانت وراء تعارض الأحكام حول فن أبى تمام لدى القدماء ، فقد أنصفته بيئة النقاد من المتفلسفة لأنهم فهموا شعره فاستساغوه وتقبلوه ، ولم يصعب عليهم تبيُّن سياقات الأقيسة المنطقية والفنية فيه ، أو الغموض الفلسفى الذى عرف به ، وانتشر بين ثنايا صوره ، ووقف منه اللغويون موقفا عدائيا ، لأنهم رفضوا إدخال مصطلحات العلوم فى الفن بهذا الشكل الذى يؤدى به إلى التعقيد والغموض ، ومازال شاغلهم الأول حول صدور الشعر عن الشعور والعاطفة ، لا عن العقل أو الفكر ، وعلى هذا

كان هجوم « الآمدى » على أبى تمام مجرد انتصار لموقفه اللغوى ، الأمر الذى دفعه - بالضرورة - إلى تسجيل إعجابه بشعر البحترى لأنه سار على سليقة العرب القدماء ، وانتهج نهج شعرائهم فكان إحيائيا محافظا أكثر منه مجددا ، على النحو الذى سلكه أستاذه وخالفه فيه إلى حد اختلاف ما بين الشخصيتين .

وما كان من موقف الآمدى بدا قريبا من موقف أبى العميثل ، حين سأل أبا تمام عن سر قوله ما لا يفهم وإجابة الشاعر عن ضرورة ارتفاع الجمهور إلى مستواه حتى يفهم ما يقال .

وكذلك كان موقف ابن المعتز ، وإن كان قد حاز قدرا من التمايز بحكم ثقافته كشاعر وناقد ، ترك فى النقد الأدبى كتبا ألفها ، وسجل فيها خلاصة رؤيته للبديع ومشكلاته ، كما حدد موقفه من أبى تمام موزعا بين الاستحسان والاستهجان ، فكان لابن المعتز رؤيته المتميزة التى سجلتها رسالته فى « محاسن أبى تمام ومساوئه » وكان مصدر المؤاخذة الأول لديه معلقا بذلك الإسراف الذى لجأ إليه أبو تمام ، حيث حشا بالبديع شعره ، وأكثر من الغموض والتعقيد فى صوره ، مما يحتاج إلى الكثير من الكد الذهنى ، وإعمال العقل لفهم ما يرمى إليه من المعانى ، وما يعرضه من ألوان المجاز .

وبهذا يتضح لنا أن ثقافة أبى تمام التى حاولنا التعرُّف عليها من خلال شعره كانت كامنة وراء تلك الاتهامات التى تعددت من حوله ، حتى قيل إنه كسر عمود الشعر العربى ، فى وقت بدا فيه شديد الحرص على التمسك بروح هذا الشعر ، وأصوله ، وتقاليده ، فظل متشبثا بشكل القصيدة على النهج التقليدى الموروث ، وإن حاول أن يطوِّع هذا الشكل من الداخل ، لعله يتقبل ما كمن فى عقله من فكر جديد متميز ، يلتقى فيه القديم بالجديد فى مزاوجة هادئة ، دفعها هذا الهدوء إلى مزيد من الثراء ، والنضج ، والفهم النقدى الواضح ، مما قاد الشاعر إلى الاستمرار فى مسلكه الفنى بلا حرج ، ولا وجل ، أو تردد ، وفى موازاة الانقسام النقدى القديم حول فن أبى تمام من منطلق ثقافته وفكره ، كان امتداد الموقف من خلال الرؤى

النقدية الحديثة ، خاصة حين تعلقت بتقويم شعر أبى تمام ، وعنيت بتحليل حجم ثقافته ، وكيف برزت فى شعره ، فجعلته أكثر تعقيدا أو غموضا ، أو حتى ثراء فى الفن ، على نحو ما نجد فى موقف الأستاذ الدكتور شوقى ضيف حين توقف عند ظاهرة البديع عند أبى تمام باعتبارها ضربا من ضروب الزينة والتنميق ، ولذلك جمع بينها وبين فنون الزخرفة الأخرى التى شاعت فى العصر العباسى ، سواء فى الملبس أو المأكل ، أو المشرب ، أو المسكن ، وبهذا لا تخرج عن كونها ثمرة من ثمرات حياة الترف التى عاشها المجتمع العباسى عامة وشعراؤه خاصة (١). وفى رأى الدكتور شوقى ما فيه من محاولة تبرير موقف أبى تمام البديعى ، وذلك من خلال رده إلى ظروف اجتماعية شهدتها البيئة العباسية ، مما حدا بالشاعر إلى الاقتباس منها ، والأخذ عنها ، فكان تلميذا أمينا لمعطياتها المختلفة ، فهل من حق الشاعر ألا يأخذ إلا من خلال ما يراه فى بيئته على النحو الذى فهمه بعض الشعراء ومنهم ابن الرومى حين سئل عن موقفه من تصوير الحياة الشعبية فى موازاة موقف ابن المعتز من تصوير الملامح الأرستقراطية التى أبرزتها كثرة من شعره على قياس:

انظُر إليه كزورقٍ من فِضَّة قد أثقلَتْهُ حمولةٌ من عَنْبرِ (٢)

فما كان من ابن الرومى إلا أن أجاب بأن الرجل إنما يصف ماعون بيته ، فقياساً على هذا التصور حاول الدكتور شوقى أن يتبين أسرار التأنق البديعى عند أبى تمام ، ولذا رفض مصطلح « البديع » لأنه ينطوى على الجدة والإبداع ، ولم يكن يعطى معنى الزخرف والزينة ، وآثر أن يستخدم بديلا لها كلمة « التصنيع » لأنها تدل بمعناها على التأنق والتنميق (٣)، وهو يتصور أن هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ، وهى حالة طبيعية توجد دائما فى الصنائع ، حين يعم الترف فإذا هى تتحول إلى زخارف دقيقة (٤) .

(١) د. شوقى ضيف . الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ١٧٤

(٢) انظر تحليل الموقف فى كتاب قضايا الفن فى القصيدة العباسية للمؤلف .

(٣) الفن ومذاهبه ١٧٦ (٤) نفسه ١٧٤

ولم ينس الدكتور شوقى أن تفسير الموقف التصويرى جاء ممزوجا بذلك البديع ، وكأنه يتكشف أبعاد القضية التى غمضت على النقاد القدامى من منطق البديع حينا ، وكذلك التصوير فى كثير من الأحيان ، ولذا تحدث الدكتور شوقى عن الخصائص الزخرفية التى تتضح فى روعة تصاوير أبى تمام ، وكثرة بديعه ، ووصف عمل أبى تمام بأنه يغمس البيت فى لون كالجناس ، ثم يعود فيغمسه فى لون آخر كالتصوير ، ثم يعود مرة أخرى فيغمسه فى لون قاتم بل لون زاه من الفلسفة والثقافة ، فإذا البيت يختال فى ألوان وأصباغ ثرية منوعة اختيال الطاووس فى ألوانه وأصباغه ، ولذلك وصف أبا تمام بأنه شاعر الرسم والزخرف والتنميق ، فقصائده حلى ووشى وأناقة خالصة [1]، ولم يتوقف الدكتور شوقى عند حدود الجانب الاجتماعى العام ، وتأثيره فى زخرف أبى تمام وبديعه وتصويره بل شغل بالبحث عن رصيد نفسى للشاعر يمكن أن يكون كامنا خلف حرصه على الأناة فى رسم الصورة ، والرغبة الجامحة فى طرح المتناقضات من خلالها ، مما دفعه إلى القول بأن تعلق أبى تمام بالأضداد فى شعره يتصل بأخلاقه ، فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة متدين مسرف فى تدينه وتارة ملحد مسرف فى إلحاده [2]. ولكن هذه النظرة فى سعيها إلى تحليل الموقف قد تبدو أقل دلالة على تبين الحقائق من النظرة الأولى ، حين تتوقف عند ظروف البيئة وطبيعة الفكر والثقافة ، وكيف التقت جميعها لتكل من عقلية أبى تمام صورة فريدة متميزة ، انتهت به إلى زعامة مدرسة البديع العباسية فى دورها الثانى بعد أستاذه مسلم ابن الوليد .

أما منطق المتناقضات فى حياة الشاعر فهو ما يجعل له كثيرا من النظائر ، أليست هذه المتناقضات مطروحة فى حياة كثير من الشعراء ممن لم يسلكوا مسلك أبى تمام على نحو ما ترصده الروايات التاريخية حول خمريات أبى نواس وزندقته

---

(١) الفن ومذاهبه ٢٥٦ ، ٢٥٧

(٢) نفسه ٢٥٢

من جانب ، ثم توبته وهداه من جانب آخر ؟ وكذلك الحال فى موقف غيره من الشعراء ممن يتميز عليهم أبو تمام بحجم ثقافته وكيفية انصهارها وتفاعلها فى ذهنه ، أكثر من أية اعتبارات أخرى ؟ الأمر الذى ينتقل بنا إلى ما سجله الدكتور يوسف خليف حول هذا الشاعر من حيث مصادر فكره ، وطبيعة التنوع فى ثقافاته ، وحجم اتصاله بكل هذه الثقافات « فلم يكن اتصاله بها سطحيا بسيطا ، وإنما كان اتصالا عميقا دقيقا ، اتصال العالم الباحث الدارس » (١) .

ولذا ينتهى الدكتور خليف إلى جدة المذهب الفنى عند أبى تمام عما كان لدى أسلافه ، أو حتى عند معاصريه من الشعراء مما يرده إلى قضيتين فنيتين أولاهما تتعلق بمفهومه للشعر ، والثانية بفهمه الخاص للغاية منه (٢) ولذلك راح يتبيَّن أساس المشكلة من منطلق تعدد المذاهب ، واتساع هوة الخلاف بين المذهب الجديد كما سلكه أبو تمام وبين المذهب القديم الذى ظل النقاد متشبثين بأهدابه ، على نحو ما أبرزه استخدام أبى تمام للصور الاستعارية (٣) وهكذا ظل أبو تمام محورا للإعجاب عند فريق من القدماء وآخر من المحدثين ، وإن كانت بعض الآراء قد طرحت ظلالا غير واضحة بدت فيها المواقف وكأنها مجرد توصيف لمذهب أبى تمام ، على نخو ما رصده الدكتور طه حسين فى رؤيته لمذهبه الفنى وتحليله ، حيث رأى أن أبا تمام كان شديد الحرَص على المحسنات اللفظية والمعنوية والبديع، وكان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، يتتبع الاستعارة ، ويسرف في تتبعها ، ويجد ما استطاع فى طلب الجناس والمطابقة ، وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية » (٤) .

وقد بدا الاتجاه النقدى العام حول تأييد موقف أبى تمام من التأنق فى صنعته وكأن ثمة ضربا من الحرص على تبرير موقفه من منطق التأثر بعصره ،

---

(١) تاريخ الشعر فى العصر العباسى ١١٢

(٢) نفس المرجع ١١٨

(٣) نفسه ١٢٩

(٤) من حديث الشعر والنثر ١٣٣

واستلهام روح الحضارة الجديدة ، وكذلك طوابع الفكر المتعددة ، مما دفع الدكتور البهبيتى إلى تصوير أبى تمام فى عبارة موجزة « ثمرة العصر العباسى بخيره وشره » (١) وحين يوجز القول حول فنه أيضا يراه « يعتمد على الواقع والحقيقة اللذين يكسوهما كسوة تجعلهما أشبه بالمتخيلة المبتكرة » (٢) .

وإن كان الدكتور البهبيتى لم يتوقف عند هذا المنظور الاجتماعى ، بقدر ما حاول أن يقتحم على الشاعر واقعه النفسى ، حيث يرى فى فن أبى تمام فى تفاصيله ، وأجزائه ، وفى مجموعه أثرا من آثار نفسه المضطربة القلقة وصورة من انفعالاتها » (٣) .

وعلى هذا النحو - أيضا - يفسر جمله المركبة التى ارتآها تتابع نفسه المركبة وتشبهها تنويعا وتركيبا (٤) .

ومن نفس المنطق أيضا حلَّل الدكتور البهبيتى أبعاد الصورة عند أبى تمام ، حيث تختلف ، وتتعدد مستوياتها ، ودلالاتها بين الجمال والقبح ، وكأنها أثر من آثار اضطراب حاله وعقله ، لما كان يشغله فى حياته المضطربة المغلقة فوق فوهة بركان (٥) .

وإلى هذا الحد دفع أبو تمام الدراسات الأدبية التى دارت حوله أو عرضت لدرسه إلى تأمل جوانب عديدة حول فنه ، ومراجعة جوانب أخرى ، فليس من اليسير أن تعالجه نظرة أحادية ، بل بدت الحاجة ملحة إلى الاعتداد بكل مقومات الحياة من حول الشاعر ، فكرية كانت أو حضارية ، وكذلك بكل مقومات شخصيته سواء منها الجانب الشعورى الانفعالى ، أو الجانب الفكرى العقلى الذي نهض به نهضة واضحة فى الصياغة الجمالية لشعره ، بل حاول البعض أن يبحث عن عوامل

---

(١) أبو تمام الطائى : حياته وحياة شعره ٢٠٤

(٢) نفس المرجع ٢٢٣

(٣) نفسه ٢٣٢

(٤) نفسه ٢٣٦

(٥) أبو تمام الطائى ٢٣٢

أخرى فى إطار نشأته الأسرية ، إذ ربما كان لصنعة أبيه انعكاس واضح وصريح على طوابع فنه على النحو الذى سجله الدكتور عبده بدوى في قوله : « إن عمل أبى تمام فى الحياكة قد جعل من شعره مسرحا لكل ما يتصل بالحياكة ، من حيث التطريز والتفويف والنمنمة ، وذكر أنواع الأقمشة وألوانها وطريقة إحكامها » [1] .

ويجعل الدكتور عبد الكريم اليافى من الجانب العقلى أساسا لحركة الفن عند أبى تمام ، كاشفا تمايزه من خلال ذلك الجانب الذي تجاوز به بقية الشعراء فى التعامل من خلاله ، ويتخذ الدكتور اليافى من روايات القدماء محورا لكشف الأبعاد الجدلية والفكرية فى فن الشاعر الذى عرف طريقه عبر المعاناة والمكابدة « فلم يكن ينتظر من الأبيات أن تنثال عليه انثيالا ، بل يعمد إليها عمدا ، فيظل يحاورها ، ويداورها ، حتى تستسلم له ، وتسلم له قيادها » [2] .

ويتخذ المؤلف شاهده من الرواية المشهورة حول محاولة أبى تمام المشهورة لكى يأتى بنظير لما صوره أبو نواس من « شراسة الدهر ولينه » جامعا بين نقيضين فى الصورة ، فيعيد أبو تمام طرح الفكرة ، لا من خلال اللفظ ، بل من خلال التركيب فى قوله المشهور :

شرست بل لنت بل قاينت ذاك بذا فأنت لاشك فيك السهلُ والجبل [3]

ولذلك انتهى الدكتور اليافى إلى تسجيل معالم الصنعة عند أبى تمام ، انطلاقا من شدة حرصه على ألا تتوقف الكلمات عند حدود دلالاتها ومعانيها بالضبط ، بل راحت تطمح إلى شىء آخر ، ينبعث من مراعاة النظائر والأضداد ، بدقة ولطف ، واستمرار ، بل من تقاطع هذه الدلالات تقاطعا عنيفا متضادا فى كثير من الأحيان » [4] .

---

(١) أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر ٥١

(٢) جدلية أبى تمام ٥٦

(٣) العمدة لابن رشيق ٢٠٩/١

(٤) جدلية أبى تمام ٤٠

على أن القضية والأحكام المتعلقة بها لم تكن تسير فى كل الأحوال فى صالح أبى تمام ، أو التماس مبررات للغموض والتعقيد فى فنه الشعرى ، بل لمعت وجهة النظر الأخرى التى تدرجت فى مؤاخذته فتدرجت بين مستويات القسوة عليه أو الرأفة به ، ولكنه - على أية حال - لم يسلم من المؤاخذة التى طرح الأستاذ العقاد صورة منها فى رفضه أن يكون أبو تمام شاعرا إنسانيا ممتازا ، لأن المقياس الإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة لديه هو أن يكون للشاعر عالَمُ وليس أبو تمام بصاحب عَالَم ، ولكنه صاحب إجادات يجيد فى هذا المعنى أو ذاك ، دون أن يعرض لك العالم فى حالة من حالاته » (1) .

وتبدو المقاييس هنا عند الأستاذ العقاد غاية فى القسوة والجور على حق أبى تمام فى فنه ، واختيار موضوعه من بين مئات - وربما آلاف - الموضوعات المطروحة أمامه فى العالم ، وإن كان يبدو غيرَ مفهوم ما قصد إليه الأستاذ العقاد نفسه من سَلب العالم من واقع رؤى أبى تمام ، فهل صدر الشاعر إلا عن انعكاسات هذا العالم على نفسه ، ومن ثم يبدو الشاعر إنسانيا إلى درجة بعيدة. أليس حديث الحكمة عند أبى تمام طرحا لفلسفات خاصة وعامة تكشف حقائق الحياة من حوله كما عاشها وخبرها ؟ ألم يكن الشاعر قادرا على نحو ما صنع فى لوحة « عمورية » - على سبيل المثال - على تغيير مقاييس هذا العالم ، وتطويعها لطبيعة انفعالاته ، ونوعية رؤيته للفتح من وجهة نظره كشاعر مسلم ؟ وما يقال عنها يمكن أن يقال عن غيرها من قصائده ؟.

لعل موقف الأستاذ العقاد بدا متشابها بين ما صوره من حجم أبى تمام ، وما رآه من حجم البديع ذاته ، حيث تصور أن البديع لا يزيد عن أن يكون حلية للشعر ، ليست بذات قيمة فى ذاتها ، وكان يرى أن النقاد الثقات عابوا الإكثار من المحسنات البديعية الصناعية ، وعدوها بدعة مستحدثة على اللغة العربية ، واستحبوا فيها أن تكون فى الكلام كالخيلان فى الوجنات ، أو كالحلية فى الثياب ، وأن يجىء عفوا بلا

---

(1) يسألونك ٥٧

كلفة مصنوعة أو تقصد قصدا ، ولكن لتوضيح المعنى ، وتجميله ، وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار [1] .

وفى الربط بين الموقفين لا يزال الفاصل قائما بين ما انتهى إليه الأستاذ العقاد من سلب أبى تمام عناصر إنسانيته ، وبين رؤيته للبديع كزخرف قولى ، قد يفقد وظيفته فى الأداء التصويرى فى القصيدة ، ومع هذا فلماذا نطلق على البديع نفسه هذه الأحكام العامة ؟ ، ولماذا نتجاهل مالتنافر الأضداد - مثلا - من وظائف تصويرية تكشف عن تناقضات عالم الشاعر كما ينعكس على حواسه ؟ ، وكذلك الحال فى الطباق والمقابلات المعنوية والتصويرية ؟ ولماذا نسقط من الاعتبار ذلك الأداء الصوتى والإيقاع الموسيقى الذى تحدثه الجناسات المختلفة التى يعالج من خلالها قصيدته ، أو يرسم لوحته الكلية ، أو صوره الجزئية ؟ .

ثم يمتد الموقف عند الأستاذ العقاد من الهجوم على أبى تمام من منطلق بديعه ليتحول إلى منهجه فى التصوير الاستعارى والتشخيص الذى يتسم به شعره ، فإذا هو يطرح القضية بشكل عام من خلال عالم الشعراء الذى يؤيد فيه ما كان يتراءى للبعض من أن الذهن الذى يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز ، وأن الاستعارة إنما تكون للتوضيح والتمكين » [2] .

وهو موقف يبدو غريبا لأنه يكاد يردنا إلى نظرة البيئة اللغوية إلى « عمود الشعر العربى » وما طالبوا فيه الشعراء من الوضوح والإبانة والبساطة ، وشرف المعنى وصحته ، وكأنها الرغبة فى معاودة التصوير من المنطلق التشبيهى لا الاستعارى ، وهو موقف أصّل الدكتور مندور لنقيضه حين سجل أهمية الاستعارة ووظيفتها فى عالم التصوير وتجارب الشعراء ، حيث رآها « أمر أصيل فى الشعر » [3] كما ربط بين أصالة الشاعر ، وبين قدرته على التصوير وما يتجلى من

---

(١) مراجعات فى الآداب والفنون ٨٧

(٢) ساعات بين الكتب ٢٧٣

(٣) النقد المنهجى عند العرب .

فنه فى تلك العلاقات التى يقيمها بين الأشياء ، وأنه كلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة إيحائها ازداد الشعر جودة (1) .

ومع توصيف الدكتور مندور لطبيعة الاستعارة ، ومع تحديد معالمها وأبعادها الوظيفية - لم يتوقف طويلا عند استعارات أبى تمام إلا من خلال بعض الصور التى لم تنل إعجابه ، على نحو ما عرضه فى صورته المشهورة :

لا تسقِنى ماءَ الملام فإننى ‏ ‏ ‏ صبٌّ قد استعذَبْتُ ماءَ بُكائى

فأخذه الدكتور مندور على إخضاع الاستعارة للمقولات العقلية ، وطالبه فى هذا الموقف بما طالبه به الآمدى وغيره من الأوائل ، من ضرورة الحرص على ألا يكون هناك تنافر بين الشىء المستعار والشىء المستعار له ، ولذلك رفض أن يتقبل الاستعارة الخاصة بماء الملام ، لأنه لا يمكن أن يعبر عن الشىء المر بالشىء العذب ، ولذلك اتهم أبا تمام بالإسراف وصفاقة الذوق والصنعة الباطلة (2) .

وكأن الدكتور مندور يبدو غاضبا فى إصدار هذه الأحكام جملة ، ذلك أن لجوء الشاعر إلى التشخيص هنا لايُعد إسرافا فى الغموض أو التصوير ، ألم يرد أبو تمام نفسه على من اتهمه حول هذه الصورة بقوله « ائتنى بريشة من جناح الذل» مستندا فى ذلك إلى أن التصوير هو جزء من طاقات اللغة ، وأن فى القرآن الكريم منه نماذج كثيرة ، وأنه بذلك لم يأخذ نهجا شاذا غريبا على اللغة، ثم إن صفاقة الذوق هنا ليست واضحة ، فالشاعر إزاء موقف نفسى خلعه على الأشياء ، ليراها من خلاله ، فليس هناك ما يمنع من تغيير ملابسات الأشياء طبقا لحالته النفسية ، فمقياس المرارة والعذوبة ليس واردا هنا إلا من منطق تجربته الخاصة ، أليس من حقه أن يرى فى القبح جمالا ، وفى السماحة روعة طالما اتسقت هذه المقاييس مع طابع تجاربه ، على نحو ما صنع فى لوحة عمورية . وهل من حقنا أن نحاسبه على منطقية الأشياء فى واقعها الواقعى ، أم أنه يؤولها طبقا لرؤيته ، فترتدى منطقا جديدا هو منطق فنى بالدرجة الأولى ؟

(1) النقد المنهجى ٢٧٣ ‏ ‏ ‏ (2) النقد المنهجى ٩٨

وأما فكرة الصنعة الباطلة ففيها من العنف الكثير على أبى تمام ، وكأننا لابد أن نضرب صفحا عن منهجه التصويرى ككل ، وهو شديد الحرص على مسلكه انطلاقا من تصوره للكد الذهنى كضرورة للفنان ، وهو ليس بدعا فى بيته المصهرج الذى يتقلب فيه ليعارض بيتا من الشعر أو - بمعنى أدق - ليعرض صورة سبقه إليها شاعر آخر ، فقد سبقه من الشعراء من أدرك صعوبة الصنعة الشعرية ، فرأى نظم بيت من الشعر أصعب على نفسه من خلع ضرس ، على نحو ما سجل ذو الرمة الذى حرص على التجوال فى الرباع المخلية سعيا وراء دوافع الإبداع ، وعلى نحو ما رآه غيره من أنه ينحت من صخر ، وغير هذا من مواقف الشعراء كثير فى التلميح إلى ضرورة دخول الشاعر إلى فنه مسلحا بمقومات الصنعة التى ثقفها .

ويستمر هجوم الدكتور مندور على صنعة أبى تمام حتى يكاد يلتقى مع بعض القدماء فى مسألة الإسراف فى قوله بأن « نزعة أبى تمام فى التجديد فى الصياغة قد جرته إلى التكلف ، والإحالة ، والإسراف ، والإغراب فى المعانى المألوفة » (1) وهو بذلك يسلبه حقه فى التعبير عن طوابع ثقافته ومصادر فكره على نحو ما قد نرى - فى عصرنا - من تغاير بين دارس وآخر بين الوضوح والغموض ، طبقا لينابيع الثقافة التى ينهل منها هذا أو ذاك ، وكذلك الحال فى موقف أبى تمام الذى بدا حريصا على جمع مزيج متداخل من ثقافات عصره قديمها وجديدها ، مما أسهم فى تشكيل عقليته بطريقة متميزة كشفتها طبيعة التصوير ، بل حتى الإسراف فيه ، فربما كان هذا الإسراف دليلا على كثرة طموحات الشاعر ، وإسرافه أيضا فى أن يأخذ رصيداً ضخما من كل ثقافات عصره .

ومن الصورة إلى البديع ينتقل الدكتور مندور ليؤاخذ أبا تمام مرة أخرى ، حين يرى التجنيس عنده مجرد عبث لفظى ، يعتمد على الاشتقاق ، ولا يستند إلى غير التداعى الشكلى ، أو اللعب بالمعانى ، والمهارة فى استخدام مفردات اللغة

---

(1) النقد المنهجى ٨٠

المتحدة فى اللفظ ، المختلفة فى المعنى ، والطباق مجرد مقابلات بين المعانى ، ورد الأعجاز على ما تقدمها هو الآخر حلية لفظية ولباقة فى طرق الأداء [1] .

وهى مؤاخذة عنيفة أيضا لأنها تسلب أبا تمام حقه فى تطويع البديع لخدمة الصورة ، على نحو ما اصطنعه فى طباق السلب والإيجاب ، وفى المقابلات ، ونوافر الأضداد ، مما بدا حريصا فى توظيفه ، ليؤدى المهمة التى أرادها له فى رسم اللوحات الفنية المتناقضة الأطراف ، بعيدا عن هذا التداعى الشكلى الذى يبدو بلا وظيفة ، على أن إبراز الشاعر لمهاراته فى استخدام مفردات اللغة لا يعنى عجزه عن تطويعها فى خدمة صوره ، وإضفاء مزيد من الوضوح عليها ، كل ما هنالك أن الموقف قد يحتاج إلى روية ومزيد من الأناة والهدوء ، ومعاودة القراءة لأركان الصورة ، للوقوف على دقائقها التى قصد إليها الشاعر قصدا .

وفى مقابل منطق المؤاخذة عند الدكتور مندور يرد منطق آخر لدى صاحب (أمراء الشعر فى العصر العباسى) حين يدير حواره حول فن أبى تمام فيراه مرة من فحول الشعراء الذين أصابوا فى فنهم « إن من يراجع ديوانه برويَّة ، ويصبر على تحليل معانيه يجد من بدائعه الشعرية مالطف من وصف ، أو مجاز ، أو حكمة ، أو لبس لباسا قشيبا من البلاغة » [2] وإذا به يراه مرة أخرى على عكس ذلك ، فيرتد إلى معاودة ما قاله القدماء حيث يرى التأنق البديعى وقد قاده إلى الإسراف والخروج عن جادة المعقول ، « والذى يطالع ديوانه تحرِّيًا لتُهم القدماء يتضح له أن أكثر ما ذكروه حق ، وأن أبا تمام كثيرا ما يأتى بالاستعارة أو الكناية دون أن يراعى التناسب بين الحقيقة والمجاز » [3] .

ويبدو أن ما خلص إليه الأستاذ المقدسى أولا كان أدق ، ذلك أن الصنعة العقلية لدى الشاعر قد تفهم أسرارها إذا عالجها الناقد من نفس المنطلق ، فبدا

---

(١) النقد المنهجى ٥١

(٢) أنيس المقدسى - أمراء الشعر فى العصر العباسى ٢٠١

(٣) نفسه ٢٩٧

شديد التروى والأناة ، وعندئذ بدا سريع الفهم لما يقصد إليه الشاعر من صوره وألوان بديعه على السواء .

وفى نظير هذه الدائرة الهجومية سجل الدكتور « البهبيتى » موقفه من الكثرة التصويرية والكثافة البديعية عند أبى تمام « فهى عنده وسائل للأداء المنمق الذى أدى غلو أبى تمام فى طلبها إلى وقوعه في كثير من الاضطراب حينما جعل صوره مكونة من أجزاء مختلفة لا تناسق بينها ، حتى تذهب مثلا فى شناعتها [1] .

على أن هذا الهجوم لم يكن ليستمر طويلا عند الدكتور البهبيتى حيث بدا وكأنما عدل عنه حين حلَّل طبيعة المنهج ، وناقش وسائل أبى تمام فى التصوير ، وزحام البديع من منطق عمق ثقافته وتعقد فكره ، فرأى العمل الشعرى عنده يتفتَّت إلى خطوات متتالية ، ينفصل فيها الإحساس عن الفكر ، والمعنى عن اللفظ ، فهو يتصور أن أبا تمام يرى الأشياء والأحداث بأرق الحواس وأعرقها فى الشاعرية ، فإذا فرغ عنده عمل الحاسة بدأ عمل العقل ، فيأخذ فى تحليل المشاعر ، والضرب فى أنحائها ، حتى إذا وجد المعانى التى يبتغيها فنظمها ، ورتبها انقلب إلى إبرازها فى ألفاظ يرصها فى تؤدة ، وينمقها فى اطمئنان ، فيلائم بين أجراسها وألوانها ، ويقابل بين الفكرتين ويراعى اللفظ وقسيمه [2] .

ويكاد الموقف هنا يقترب مما ذهب إليه نقاد العصر العباسى من حديث معاد حول قضية اللفظ والمعنى ، وكيف يجور أى منهما على الآخر ، وخاصة إذا دخل الشاعر فى حقل الاستخدام البديعى ، ويزداد الموقف غموضا حين يصل فيها إلى درجة الإسراف أو التكلف ، الأمر الذى أخذه الدكتور « فروخ » أيضا على أبى تمام فى قوله بأنه « كان يتكلف التجنيس والمطابقة ، ويصوغ فيها المعانى البعيدة ، فتغلق على أفهام العامة ، أو تكاد تنفر أحيانا من الذوق » [3] .

---

(١) أبو تمام الطائى : حياته وحياة شعره ٢٣٠

(٢) أبو تمام الطائى ٢١٥

(٣) أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم ٥٢

والحق أن أبا تمام نفسه قد أدرك أنه لا يهبط إلى مستوى العامة ، وربما قصد إلى الاستعلاء بفنه - أو من خلاله - وكشف عن رغبته فى الارتفاع بجمهوره إلى مستوى هذا الفن ، حتى يسهل عليه فهمه ، بدقة ، وعندئذ لا يهمه أن يصل المعنى إلى العامة إلا إذا ارتقت إلى مستواه ، وهو توظيف جمالى جديد للفن ، ومطلب يتسق مع ثقافة أبى تمام ذاتها ، حيث سارت فى اتجاهات متعددة ومتداخلة حتى بدت معقدة في كثير من الأحيان ، أما أن بعض معانيه قد تنفر أحيانا من الذوق ، فهذا ما لم يؤخذ على أبى تمام وحده ، بل نجده طابعا مشتركا بين كثير من كبار الشعراء وصغارهم أيضا ، وهى ليست قاعدة عند أبى تمام حتى نعدها ظاهرة تحكم فنه ، ولكنها تظل استثناء قد يقع فيه فى بعض الأحيان ، على ما هو معروف عند كثير من الشعراء .

ويستمر الدكتور فروخ في حواره ، فيركزه حول سمات الصنعة عند أبى تمام كما تصورها وصورها قوله « يثقل أبو تمام وصفه بقيود صناعية ، فيفقد صدقه وجاذبيته ، وربما يتخيل أحيانا فتأتى صوره دون حقيقة ليس فيها سوى ما أبدعه من الترقيش بالجناس والطباق ، وبعيد عن التشبيه وقريب الاستعارة »[1] .

والحق أن الاتهام الأول بأنه أكثر من القيود الصناعية هو ترديد لمآخذ القدماء على الشاعر ، وفى ظنى أن ما أخذه الدكتور فروخ على ما جنح إليه أبو تمام من الترقيش بالجناس والطباق يبدو غريبا ، مادمت هذه الألوان البديعية لا تقف حائلا دون بيان ما يقصد إليه الشاعر من منطلق تصويرى أو تقريرى ، ولا ينبغى أن ننسى وظيفة البديع بشكل عام ، ثم وظيفته عند أبى تمام بصفة خاصة ، فهل يتم استخدام الجناس أو الطباق لغرض آخر يبعد عن استجلاب الإيقاع الصوتى ، أو رصد التناقض التصويرى ؟ فإذا كان الشاعر قد أسرف فى لوحات فنه أكثر من غيره ، فهذا لا يعنى مطلقا أنه بدا كاذبا فى صوره طالما وضحت معالم الصورة ، وعبرت عن موقفه ، وكشفت طبيعة معطيات بيئته أو تراثه ، أما أن يجنح

---

(١) نفسه .

إلى الاستعارات ، ويتجنب التشبيه ، فهو ترديد - أيضا - لما اتهمه به القدماء مما أطلقوا عليه كسر عمود الشعر العربى ، وقد قصدوا بعمود الشعر بنية هذه الصورة الشعرية ، بأبعادها المختلفة عبر درجات التشبيه ، إلى مستويات الاستعارة إلى حقول المجاز بوجه عام ، ولعل هذا يظل من حقه كشاعر له نمط عقلى متمايز عن نمط القدماء ، وعنده القدرة كافية على معالجة المجردات والمعنويات وإعادة عرضها من خلال منظور تصويرى ، يعتمد فيه على التجسيد والتشخيص ، فلم يقف عند حدود المعالم الواضحة بين جوانب الصور وأطرافها ولعله لم يجد في هذا حرجا ، فمن حقه أن يعانى حتى يرسم الصورة ، ومن حقه أيضا أن يطلب من جمهوره معاناة من نفس الدرجة ، أو حتى قريبا منها ، حتى يقف عند حدود فهم الصورة التى يرسمها من واقع تلك المعاناة .

على أن الدكتور فروخ لم يستمر فى موقفه العدائى من أبى تمام ، بل راح يتخفف من هجومه حين أسند إليه زعامة طريقة الشاميين ، فكان أول من حلَّى الشعر العربى بالصنعة اللفظية المقصودة [1]، وفى مقابل ما استوقفنا من رؤية الدكتور مندور لاستخدام الطباق عند أبى تمام ، واستخدامه لدى الشعراء بوجه عام باعتباره « مجرد مقابلات بين المعانى فهو أحد طرق الأداء التى تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر فى كثير » [2] ، فى مقابل هذه الرؤية نجد محاولات أخرى لدى الدكتور « الريداوى » لتفسير الموقف من خلال مزيد من التفصيل حول « الطباق » أيضا ، فأخذ عليه فيه الكثرة ، واتهمه بالإسراف الذى قد يفقده روعته ، ويتحول له عن وظيفته ، فقد أسرف أبو تمام فى الطباق إسرافا لم يسرفه شاعر قبله ، ولم يكن موفقا فيه كله ، فكانت بعض المطابقات مقتسرة اقتسارا ، فوقعت قلقة فى مكانها ، شائنة وجه الصورة الشعرية [3] .

---

(١) أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم ٤٠
(٢) النقد المنهجى ٥٢
(٣) الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام ٥٥

وهو يستكمل الموقف بتعرضه لما كان من استعاراته ، حيث أكد أيضا أنه أسرف فيها ، ولم يقتصد كما اقتصد فيها القدماء ، بل أضاف إلى إسرافه ترخصه فى الإغراق فى الاستعارة ، والتعمق فيها [1]، ولكنه لم يتوقف عند حدود الأخذ ، سواء حول البديع أو الصورة ، بل حاول أن يبرِّز لظاهرة الإسراف فى كلٍّ ، فحللها من خلال عصر الشاعر - أيضا - بما عرف عنه من الإغراق فى التأنق والزخرفة ، مما ينطبع بالضرورة على شعر الشاعر ، وعندئذ يستحيل شعره إلى ضرب من الاستجابة لرغبة الناس الملحة فى البديع ، وحبهم لهذا النوع المستطرف من القول ، فيتعمده ، ويكثر منه تملحا وتظرفا ، ذلك أن العصر العباسى ، بحكم تطوره الاجتماعى والاقتصادى وما صحبهما من تطور الحياة الفنية ، كان يتقبل هذه المحسنات لأنها تمثل التطور الاجتماعى والفنى الذى وصل إليه هذا المجتمع [2] وهو دفاع طيب عن انعكاسات معطيات الحياة العباسية على ذاكرة أبى تمام ، واعتراف بحرصه على تأمل معطيات تلك البيئة وإرضاء جمهوره من خلال فنه ، وإن كان التبرير ظل قاصرا عند حدود البديع ، حتى إذا ما التقى البديع بالصورة خفت حدة الهجوم عليه ، أو حتى البحث عن مبررات للإكثار منه ، فهو - آنئذ - يؤدى وظيفة تصويرية لا بأس بها فى إثراء القصيدة ، ولذلك يعود الدكتور الريداوى إلى مؤاخذة أبى تمام من منطق الإسراف التصويرى الذى يقترب بشعره من القبح ، ويبتعد عن الحسن ، عندما تزدحم فى البيت الواحد مجموعة من الظواهر البلاغية، فتجعل المعنى يتوارى وراءها ، فإذا قدر للبيت الواحد أن يكون من المعانى التى غاص عليها أبو تمام ثم كساها بهذا الثوب المزركش بالبديع ، حمَّل قارئه ما لا يطيق ، من تذبذب الفكر بين المعنى والقالب الذى أبرز فيه المعنى » [3] .

وحول تبرير الإسراف أو التكلف عند أبى تمام سواء أكان ذلك من خلال اللفظ أو على مستوى معالجة الصورة ، تعددت المواقف على ما بدا فيها من حداثة

---

(١) نفسه ص ٣٣

(٢) نفسه ص ٢٧ - ٢٩ ، ٤٣

(٣) الفن والصنعة ٦٢

المصطلح ، والاجتهاد فى بيان جوهر الموقف على نحو ما نجده فى محاولة الدكتور « أبو ديب » حول « جدلية الخفاء والتجلى » [1]، حيث توقف عند كنه الفاعلية الشعرية عند أبى تمام ، وديناميكيتها أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد ، وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق ، وتعمل من خلاله على تنمية البنية الشعرية ، بل تؤكد التضاد أيضا ، ثم إنها لا تنمى خيوط التشابه فى عزلة عن خيوط التضاد ، بل إنها تطرح التشابه والتضاد ببنية واحدة ، وتفعل من خلال شبكة العلاقات التى يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه ، وهذه الجدلية العميقة فى تصور أبى تمام للوجود هى عنوان حداثته وسر تميزه [2] .

ومما لا شك فيه أن محاولة الدكتور أبوديب قد اقتربت حقيقة مما عاشته عقلية أبى تمام من تداخل الفكر ، وتعدد أنماط الثقافة وتعقد مصادرها ، مما انعكس فى طبيعة رؤيته للأشياء ، ومن ثم فى أسلوب معالجته للفن ، فكانت الفاعلية الشعرية التى التقى فيها لديه الفكر بالشعور من العوامل التى أسهمت فى بنية الصورة الشعرية ، وتشكيل القصيدة ككل فنى متكامل ، فهى تعكس المتناقضات التى التقطتها ذاكرته ووقعت عليها حواسه من خلال مقومات الوقائع وأرصدة الحياة ، فهل كان أبو تمام إلا مثقفا من هذا النمط العميق الذى حاول استقصاء كل صور الفكر فى عصره ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل يؤاخذ على ما صنعه من انعكاسات لتلك الصور على فنه ؟

لقد سجل الدكتور أبوديب أبعاد تلك الجدلية التي تكاد تحل مشكلة أبى تمام من منطق ثقافته وطبيعة فكره ، كما تنبه إليها وعرضها - أيضا - بإيجاز الدكتور «اليافى » فى تفسيره لانتشاره تنافر الأضداد فى شعره « وقد كان تفكيره أبى تمام قائما على مراعاة التضاد فى أغلب الأمور ، ولذا يصح أن ينعت فى العصر الحاضر

(١) جدلية الخفاء والتجلى ٢٤٩

(٢) جدلية الخفاء والتجلى ٢٤٩

بكونه جدليا دياليكتيكيا ، إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة [1] .

وعلى هذا تعددت صور الدفاع عن شعر أبي تمام ، وما كان شعره فى حاجة إلى كل هذا الدفاع أو ذلك الهجوم إلا لثرائه وغناه وتميزه بما احتواه من طاقات حفزت الناقد العربى حفزا إلى التوقف أمامه من خلال أكثر من قراءة ، كما دفعته إلى معاودة القراءة لتبين ما يرمى إليه الشاعر ، وما يقصد إليه قصدا ، وليس ثمة غضاضة من معاودة المحاولة لفهم الشاعر ، ولِمَ لا وقد عانى الشاعر نفسه كثيرا من العناء فى لحظة الإفراغ أو الإبداع ، وهل تعد تلك المعاناة إلا مؤشرا لمزيد من الخصوبة الفنية التي تحتاج إلى مزيد من الجهد النقدى للتوقف عند كل أبعادها ؟ فإذا كان الأمر كذلك فلا مبرر - إذن - لمؤاخذة أبى تمام على كثرة فكره ، أو - بمعنى أدق - على معاودة الفكرة لديه لإخراجها إخراجا بديعيا ، كما صور ذلك القول الدكتور مندور فى تحليله لمسألة التكلف من منطق تفكير صاحبه مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتجويرها حتى تسكن للبديع ، وفى هذه الحالة يغلب أن تكون مادة الشعر نفسه متكلفة كاذبة، بل إن طبع الشاعر يبدو فاسدا ، إذ نحس زيف الإحساس ، وعدم أصالة الخاطر وقسر الصورة ، فيأتى الشعر أجوف ، متنافر النغمات يقف عند الأذن ، وقد نفضه الإحساس ، ورده الذوق ، كالبهرج المرذول . ثم ذهب الدكتور مندور إلي إلحاق كل هذه المظاهر للصنعة المتكلفة الكريهة بشعر أبى تمام [2]، ولاشك أنه من الوضوح بمكان أن مناطق المؤاخذة من زاوية التكلف والإسراف سواء فى الصنعة اللفظية أو التصويرية لم تبعد كثيرا عما سبق للقدماء ترديده على نهج صاحب « العمدة » فى تعليقه على تقلب أبى تمام فى البيت المصهرج حتى أخرج بيته :

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا ... فأنت لا شك فيك السهل والجبل

---

(١) جدلية أبى تمام ٢٦

(٢) النقد المنهجى ٤١

ليزيد بذلك على صورة أبى نواس التى رأى فيها (للدهر شراسة وليان)، فما زاد ابن رشيق على القول تعليقا على الرواية ، ولعمرى لو سكت الحاكى لنَمَّ هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين [1] ، وعلى أية حال فإن ابن رشيق فى هذا الحكم - على الرغم من جزئيته ، وانصرافه إلى تقويم البيت ورؤيته له - لم يبعد كثيرا عن تلك الأحكام التى سارت فى نفس الاتجاه ، فأغمطت أباتمام كثيرا من حقه ، وسلبته جزءا عظيما من مكانته العقلية فى عالم الشعراء، وليس هنا مبرر لحصر هذه المواقف النقدية القديمة ، فقد امتلأت بها بطون الكتب ، واحتوتها الدراسات النقدية والأدبية ، ويكفى منها ما كتبه ابن المعتز فى «رسالته » التى خص بها أبا تمام، وما كان من موقف ابن سنان الخفاجى فى « سر الفصاحة» حيث أصدر حكمه العام من منطق الاتهام للشاعر وفنه « فقد أسرف فى طلب الجناس حتى وقع له الجيد والردىء الذى لا غاية وراءه فى القبيح ، لأنه أحب الاكثار ، ولم يقنع باليسير الذى يسمح به خاطره ، ويقع بغير تكلف ولا تعمل » [2].

وإن بدا بعض هذه الأحكام قائما على التردد بين الهجوم على الشاعر ، وبين إنصافه على النحو الذى عرضه ابن الأثير فى حديثه عن التجنيس فى شعره « فمنه ما قرب فيه فأحسن ، ومنه ما أتى مستثقلا غثا باردا ، وله من هذا الغث البارد المتكلف شىء كثير » [3] .

ولعل فى هذه المحاولة لقراءة شعر أبى تمام واستكشاف مصادر ثقافته ما يعرض من فنه جانبا مشرقا ، تكشفه طبيعة الشاعر وملامح فكره ، مما دفعه إلى الكد الذهنى الذى عُرف به، وعرف به أيضا فنه ، فلم يكن يقبل البساطة أو السطحية فى صنعته ، بل بدا أستاذا فى مدرستها ، ولكنه كان ذا مقومات خاصة ، فمنذ مدرسة الصنعة الجاهلية التى تزعمها زهير ، وترك من بعده سلسلة من كبار

---

(١) العمدة ٢٠٩/١

(٢) سر الفصاحة ١٨٩

(٣) المثل السائر ٣٤٦/١

الشعراء ينهجون نهجه فيها ، ويسيرون على طريقته ، لم يوجد فى عالم الشعر مؤصل للفن الجديد المتميز على النحو الذى اصطنعه أبو تمام فى تلك المرحلة التى تزعمها من مراحل البديع العباسى ، وصحيح أن أستاذه مسلم بن الوليد قد سبقه إلى شىء من هذا الإسراف وذلك التكلف الذى حشا به شعره ، حتى أغضب بذلك فريقا من النقاد ، ولكن فن أبى تمام يظل فوق هذا الاتهام ، منذ صدر عن عقلية ناضجة متفتحة ألمت بملامح الفكر قديمها وجديدها حتى انتهى بها المطاف إلى رصد تلك الملامح فى إطار الصورة الشعرية واللفظ وكأن الشاعر بدا شديد البخل بالتضحية بجزء من ثقافته ، فما كان له إلا أن أفسح لها مجالا رحبا فى شعره ، فالتقت فيه العلوم ، وتبلورت المصطلحات مما أثقل كاهل العملية الفنية كموقف إبداعى التقى فيه الوجدان بالعقل ، والفكر بالشعور ، والفن بالمنطق وبغيره من العلوم ، وهو ما يبقى لأبى تمام من عبقرية الفن ودقة الأداء ، ويكفى أنه جدد فى المعانى والصور دون أن يتوقف عند حد ، وكأنما حرص على استخراج أقصى ما يمكن من طاقات اللغة وقدراتها على الإيحاء فى كل صورة على حدة .

والذى لا نستطيع إنكاره حول أبى تمام ، ومنهجه الفنى ، وطبائع فكره أنه استحوذ على تفكير الناقد العربى قديما وحديثا ، فشُغل بفنه انشغاله بتصنيف مدرسته وتقويمها ، ولاشك أن هذا الموقف - فى ذاته - يحسب للشاعر لاعليه ، إذ يكفى أن نلمح تناقض المداخل ، أو لنقل تعددها للاقتراب من فهمه ، ولاحتواء دراسة شعره ، وهو تعدد يكاد يذكرنا بتنوع مصادر ثقافته ، وكثرة مصادرها ، وتركيبة الفكر التى أخذ بها نفسه ، فكان المدخل الاجتماعى وسيلة البعض للوقوف عند خصائص فن أبى تمام ، بما ينصرف إليه عبر هذا المدخل من رؤية المؤثرات البيئية ، وبيان أصدائها فى نفس الشاعر أخذا بمبدأ الاعتراف بطبيعة الحتمية فى علاقات الفن بالمجتمع ، والاعتراف بما لتلك العلاقات من أهمية حيوية ، ذلك أن تقصى هذه العلاقات قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من أعمال الفن ويعمقها « ذلك أن الفن لا يتخلق فى فراغ ، وأنه ليس من عمل شخصى حقا ، بل من عمل محدد فى الزمان والمكان ، يستجيب لمجتمع هو منه فى القمة ، لأنه جزءه

الناطق ، فالناقد الاجتماعى ، إذن ، يعنى بفهم الوسط الاجتماعى ومدى استجابة الفنان له وطريقته »[1] فلاشك أن هذه الرؤية الاجتماعية قد دفعت البعض إلى محاولة اقتحام فن أبى تمام من منطق استلهامه لوحى البيئة ، بكل معطياتها المادية والفكرية ، وما شهدته من طابع الفكر الطبقى ، أو طبائع العلاقات الاجتماعية ، وما غلف ذلك كله من مظاهر الحياة المترفة ، وما ساد فيها من ملامح التعقيد والتنميق وقد عرضنا لهذا الموقف الاجتماعي على المستوى البيئى مصحوبا برؤى أخرى تكمله حول ظروف حياته الخاصة ، وطبيعة نشأته ، وأسرته ، بل ذهبت بعض تلك الرؤى إلى أبعد من هذا حين استوقفها الطابع الاقتصادى فى حياته من خلال صنعته التى امتهن فيها الحياكة ، وما كان من ردود فعلها - حسب هذا المنظور - فى فنه .

وتزدحم المداخل الفنية للغوص على معانى أبى تمام وتعرية أفكاره ، ويأخذ البعض منها منحًى أخلاقيا ودينيا يستكشف به ما ذهب إليه الشاعر كانعكاس لحقيقة تدينه من عدمه ، أو كرد فعل لتشبثه بالقيم الأخلاقية من تهاونه فيها فى بعض الأحيان ، ولكن الذى لا يشك فيه أن أبا تمام لم ينجرف إلى تيار الفوضى الأخلاقية ، ولم يضح بخصوصيته الشخصية فى خضم تيارات الشعوبية أو الزندقة، بل بدا نسيجا متميزا ، يختلف عن أقرانه ، فلم يبدُ مقلدا فى عالم الأخلاق ، إلا خضوعا لما اختاره منها بحكم ثقافاته ومزاجه الفكرى .

وفى خضم هذا الزحام ظهرت الرؤية النفسية مدخلاً آخر للاقتراب من عالم أبى تمام ، وكشف جوانب غموضه ، فكانت محاولة متميزة أيضا ، أخذت على عاتقها التوقف فى أناة عند حالة القلق والاضطراب التى يعيشها الشاعر لحظة الإبداع ، ليستجمع طاقته وليصوغ فنه ، ومع محاولة الاضطراب - هذه - تتسع دائرة الانفعالات الأصيلة التى تحول المادة الواقعية إلى مادة فنية ، وتحيل الحقائق

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى تصنيف ويلبريس ، سكوت ١٢٥ .

إلى رموز ، وعندها يصبح الرمز « قوة مولدة » أو علاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة، وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكى » [1] .

ولا تتوقف المسألة عند هذه الجوانب الاجتماعية ، أو الأخلاقية أو النفسية ، بل اتجه بعض النقاد إلى التعرف على جماليات الفن عند هذا الشاعر من منطلق عقلانى محض ، كحصيلة للثقافات المتنوعة وطبيعة التكوين الفكرى الذى حدا به إلى ذلك الكد الذهنى ، ويكاد هذا التصور ينتهى إلى ضرورة التنظير لمذاهب الفن الشعرى ، وتحديد كنهها ، واستكشاف ماهيتها لدى هذا الشاعر ، ولاشك أن هذا المدخل العقلانى له وجاهته من حيث دلالته على الرغبة فى الغوص وراء أعماق الفكر الذى استوحاه الشاعر من خلال علوم عصره وعلوم السلف فى آن واحد ، ثم ما أدى إليه انصهار ذلك الفكر من تجديد فى الصياغة الفنية، ولعل هذا ما عرضنا لكثير منه عبر فصول هذه الدراسة .

وإلى جوار هذه المداخل ظهر الإلحاح النقدى على التوقف عند حدود التفاصيل فى كشف ينابيع الثقافة والفكر ، وما قد يكون غالبا منها على عقلية الشاعر ، حتى أسهم فى تلوينها بألوان كادت تسيطر على ما عداها ، الأمر الذى تردد فى الحديث النقدى المتكرر حول طابع الفلسفة فى فن أبى تمام ، وما اصطنعه من أساليب جديدة حين حول أقيسة المنطق إلى أقيسة فنية ، وما طرحه من رصيد علوم العصر الجديد وخاصة ما برز منها فى مصطلحات كثيرة ، أخذ بها وحشدها فى قصائده ، وهو رصيد أكملته الرؤية التاريخية التى تشبثت بمعالم القديم ، وكيف استوعبه الشاعر حتى أعاد صياغته ، وحرص على إخراجه فنا جديدا له مذاقه الخاص وتمايزه عن إبداع الآخرين .

ومن الطريف أن يكون لكل مدخل من هذه المداخل سند من خلال الروايات التاريخية على كثرتها وتنوعها حول أبى تمام ، فقد سندتها المواقف العديدة التى بدا فيها قادرا على طرح أكثر من صورة دفعت إلى مزيد من الحوار حول فنه ، حتى

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٩٦

ليبدو المدخل التاريخى ضرورة أيضا لضمان فهمه من خلال رؤية نقدية متكاملة الجوانب .

وكانت النتيجة الطبيعية لذلك التعدد فى الرؤى ما وجدنا حصاده النقدى مطروحا بين التأييد والمعارضة ، مما يكاد يذكرنا بتوافر أضداد أبى تمام نفسه ، وكأن كل شىء حول الشاعر قُدِّر له أن يسير فى مستوى تناقضات فنه بين قدم وحداثة ، عقل وشعور ، صورة وتقرير ، غموض ووضوح ، وهى نفس المزاوجات التى ملأت البيئة من حوله ابتداء من موقفه كشاعر ومصنف ، إلى رؤية الشعراء له وانتقاده ، إلى صراعات المواقف بين بيئة المتفلسفة واللغويين ، إلى التقاء الشعر بالتاريخ فى ديوانه ، إلى خروج فنه من فردية الرؤية وجزئيتها إلى شمولها وإنسانيتها وعمومها ، إلى ما توج هذا كله من صراعات مواد الفكر التى تعمقها بشكل يجعلك عاجزا عن تحديد حجم اعتداده وبراعته فى أى منها .

★ ★ ★

خاتمة

لعل من نوافل القول هنا أن نردد ما رصدته فصول هذه الدراسة ، ويكفى فقط أن نستخلص منها أن أبا تمام قد استطاع أن يوفر لفنه صنعة عقلية من طراز متميز تفرد به بين الشعراء ، تداخلت عنده مقاييس العقل مع مقاييس الشعور ، وكان من نتيجتها الإفادة من أشد العلوم بعدا عن الشعر ، كما رأينا فى موقفه من معظم علوم العصر ومنها المنطق والفلسفة والفلك وغيرها .

كما يبدو الشاعر حريصا عل الاستقراء لأنماط متعددة من ذلك الفكر ، يرتد بعضها إلى التراث من خلال ينابيعه الأصيلة ، حيث راح يصبغ به فنه ، تأكيدا لأصالته وإثباتا لموقعه كحلقة هامة ، تكتمل بها سلسلة الحلقات تراثية ، مع تطور مؤكد في الحركة الأدبية عبر عصور الأدب المختلفة ولكنها تأتى حلقة متميزة من ناحيتين :

الأولى : أنها صدرت عن نظرية محددة أصدرها الشاعر ونثرها فى ثنايا قصائدة ، وخاصة أنه تعدى دوره كشاعر إلى دور آخر برز فيه مصنفا جيدا من خلال حماساته المشهورة التى انتقاها من الشعر العربى القديم .

الثانية : أنها وضعت أسسا لمدرسة جديدة يعد أبو تمام أستاذها ورائدها ، وسلك مسلكه فيها فحول الشعر العربى بعد ذلك من أمثال المتنبى وأبى العلاء .

ثم يبقى لأبى تمام مع زعامته للتجديد فى عصره - على هذا النحو - أنه لم يحمل سيف العداء ليصطرع به مع الشكل القديم للقصيدة العربية ، ولكنه حاول جاهدا أن يطوع ذلك القديم من خلال مزجه بالجديد ، ليخرج من المادتين صنعة جديدة ترضى ذوقه الفنى وحاسته الناقدة .

ثم يبقى على نقاد عصره أنهم قصروا فى فهمه وأسرف بعضهم فى ظلمه حين أصدر أحكاما عدوانية على فنه ، خاصة مع وضعه فى ميزان النقد مع تلميذه البحترى ، ولعل هذا التقصير - كما رأينا - كان نتاجا طبيعيا لإغلاق النقاد أذهانهم عن كثير من ثقافات العصر ، بل حتى عن كيفية إدخال تلك الثقافات فى الشعر كعمل فنى ، وهل هى من حق الشاعر أو لا ؟ وقبل إجابتهم على ذلك التساؤل كان جواب أبى تمام بمثابة صدمة فكرية استوقفت النقاد ، فلم يطلبوا التأمل فصدرت الأحكام ، ووُضع الشاعر فى دائرة الاتهام دون مبررات نقدية مقنعة .

ولعل فى هذه الدراسة ما يزيح الستار عن ملامح ذلك الكم الثقافى المتنوع كما استوعبه أبو تمام ، وكشف عنه شعره ، مما يساعد على تجديد مكانته فى مدرسة الصنعة الفنية ، وهو اعتبار ردَّه إليه الكثيرون من القدماء والمحدثين ، ولا يتجاوز الموقف هنا أن يظل فى حدود تأكيد مكانة الشاعر من التراث العربي إلى جانب زعامته لمدرسة البديع العباسية ، بما أخذته على عاتقها من صنعة لفظية ودقة تصويرية تحكمها الأناة والرويَّة ، بعيدا عن فوضى العفوية والارتجال ، مما يقف على طرف نقيض لتلك العقلية المنظمة مما لا يتسق معها ولا يقنعها بحال .

ولعل اعتماد هذه الدراسة على النص الشعرى قد أسهم في إدارة الحوار حول ما قيل عنه ، وما صدر من رؤى حول فنه ، ومن أحكام متعددة على مستوى الناقد القديم والناقد الحديث مما كثرت تفاصيله وتنوعت صوره حول مكانته من هذا الفن العميق .



مصادر ومراجع

أ - مصادر :

- الآمدى : الموازنة بين الطائيين ، ت : السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف القاهرة ١٩٦٠
- ابن الأثير : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، ت : د. أحمد الحوفى ، د . بدوى طبانة ، القاهرة ١٩٥٩
- الأخطل : شعر الأخطل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، ط . دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٧١
- البحترى : ديوان البحترى ، ت : حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢
- البديعى : هبة الأيام فيما يتعلق بأبى تمام ، مطبعة دار العلوم ، القاهرة ١٩٣٤
- أبو بكر الصولي : أخبار أبى تمام ، ت : صالح الأشتر ، دمشق ١٩٦٤
- أبو تمام : ديوان أبى تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠
- الحصرى : زهر الآداب وثمر الألباب . ت : محمد محيى الدين بن عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢
- حميد بن ثور الهلالى : ديوان حميد بن ثور الهلالى ، تحقيق عبد العزيز الميمنى ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٥١

- ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ت : محمود شاكر ، ط. المدنى ١٩٧٤
- ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، تحقيق على فؤاد ، القاهرة ١٩٥٧
- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، نشر محمد رشيد رضا ، مطبعة المنار ، ١٣٣١ هـ .
- عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تعليق السيد محمد رشيد رضا دار المعرفة - بيروت ١٩٨٢
- أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران . ت د . بنت الشاطىء ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨
- أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
- الفرزدق : ديوان الفرزدق ، جمع محمد جمال ، المطبعة الوطنية بيروت ١٩٣٣
- القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى ، الوساطة بين المتنبى وخصومه . ت : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ، ط . الحلبى ، القاهرة .
- كعب بن مالك الأنصارى : ديوان كعب بن مالك . ت : سامى العانى بغداد ١٩٦٦
- المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء . ت : على البجاوى ، نهضة مصر ١٩٦٥ .
- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة . ت : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٥١ .
- ابن المعتز - طبقات الشعراء المحدثين تحقيق عبد الستار فراج ، المعارف ١٩٨١ .

- ابن المعتز طبقات البديع تحقيق كراتشوفسكى . دمشق د . ت .

★★★

مراجع :

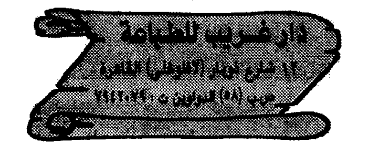
- د . إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الأمانة بيروت ١٩٧١
- إحسان هندى : الحياة العسكرية عند العرب . ط . الجمهورية
- أحمد أمين : ضحى الإسلام : النهضة المصرية ١٩٨٤
- أحمد عبد الستار الجوارى : الشعر فى بغداد حتى نهاية القرن الثالث - بيروت ١٥٦ .
- خضر الطائى : أبو تمام الطائى فى دار الجمهورية بغداد ١٩٦٦
- ريتشاردز : العلم والشعر ترجمة مصطفى بدوى المؤسسة المصرية ١٩٦١
- د . زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ط. دار المعارف القاهرة ١٩٦٤
- د . شوقى ضيف : العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣
- د . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٤
- د . طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤
- د . طه حسين : من مذهب الشعر والنثير ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩
- عباس العقاد : مراجعات في الآداب والفنون ، دار الكتاب بيروت ١٩٦٩
- عباس العقاد : ساعات بين الكتب ، دار الكتاب بيروت
- عبد العزيز سيد الأهل - عبقرية أبى تمام ، دار العلم - بيروت ١٩٦٢

- عبد الفتاح لاشين : الخصومات النقدية والبلاغية حول صنعة أبى تمام دار المعارف ١٩٨٢
- د. عبدالقادر الرباعى : الصورة الفنية عند أبى تمام ، اليرموك ١٩٨٠
- د. عبد الكريم اليافى : جدلية أبى تمام ، دار الحافظ - بغداد ، ١٩٨٠
- د. عبد الكريم اليافى : دراسات فنية فى الأدب العربى ، دمشق ١٩٦٣
- د. عبده بدوى : أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر ، مطبعة الشباب ، القاهرة .
- عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسى : الرؤية والفن ، المعارف ١٩٨٠
- د. عمر فروخ : أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم ، المكتب التجارى ، بيروت ١٩٦٤
- د. على النجدى ناصف : دراسة فى حماسة أبى تمام ، نهضة مصر ١٩٨١
- فازيليف : العرب والروم . ترجمة د. محمد عبد الهادى شعيرة . القاهرة .
- د. كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلى (دراسات بنيوية في الشعر) دار العلم بيروت ١٩٨١ .
- د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثالث الهجرى . المعارف ١٩٦٤ .
- د. محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، ط. دار القلم القاهرة ٩١٦٤
- د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، ط. نهضة مصر ١٩٧٢
- د. محمد نجيب البهبيتى : أبو تمام الطائى ، حياته وحياة شعره ، دار الكتب القاهرة ١٩٤٥ .

- د. محمد نجيب البهبيتى تاريخ الشعر عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة بيروت ١٩٨٢
- د. محمود الربداوى : الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام دار الفكر بيروت
- د. محمود الربداوى : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام تاريخهما وتطورها وأثرها فى النقد العربى ط. دار الفكر ، القاهرة ١٩٦٧
- د. مصطفى الشكعة : الشعر والشعراء فى العصر العباسى دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٣
- د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، دار الأندلس بيروت ١٩٨٣
- وليبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة وتعليق د. عناد غزوان وجعفر الخليلى ، ط. دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١
- د. يوسف خليف تاريخ الشعر فى العصر العباسى ، ط. دار نشر الثقافة القاهرة ، ١٩٨١
- د. يوسف خليف : حياة الشعر في الكوفة ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة